STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA

TEATRU MUZICĂ CINEMATOGRAFIE

1
1968

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — redactor responsabil; PROF. MARCEL BREAZU; CONF. UNIV. OVIDIU DRIMBA; FLOREA BOBU FLORESCU; DAN HĂULICĂ; ACAD. ION JALEA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ECATERINA OPROIU-MURGESCU; PAUL PETRESCU — secretar ştiinţific de redacţie; PROF. MIHAI POP; MIRCEA POPESCU — redactor responsabil adjunct; PROF. ZENO VANCEA; PROF. VIRGIL VĂTĂŞIANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Preţul unui abonament este de 38 lei pe an.
În ţară abonamentele se fac la Oficiile poştale, agenţiile poştale, factori poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.
Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se face prin CARTIMEX, Căsuţa poştală 134-135, Bucureşti, Republica Socialistă România.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite Comitetului de redacţie al revistei pe adresa Calea Victoriei 196, Bucureşti.

APARE DE 2 ORI PE AN

PII 507

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tom. 15 Nr. 1

SUMAR

STUDII

ALEXANDRU PALEOLOGU, Societatea românească şi teatrul între 1849—1877 13
ELENA ZOTTOVICEANU, Două decenii de teatru liric românesc pe scenele bucureştene 13
GHEORGHE FIRCA, Rezonanţe tîrzii ale artei wagneriene 27
LUCIA ALEXANDRESCU, Din activitatea pedagogică a lui D. G. Kiriac 35

NOTE ŞI DOCUMENTE

OLGA FLEGONT, Ioan Poni — Smaranda Merişescu — Gabriela Luchian (medalioane) 47
LELIA ELIAN, Nicolae Hagiescu — Constantin Radovici (medalioane) 54
ANCA COSTA-FORU şi CORNELIA PAPACOSTEA-DANIELOPOLU, Teatrul bucureştean — 1857 în memoriile unui contemporan 61
ION CANTACUZINO, Alte încercări de producţie cinematografică din anii 1912—1913 67
B.T. RÎPEANU, Consideraţii asupra prezenţei filmului românesc în Transilvania anilor 1912—1914 71
CRONICA 75

RECENZII

GEORGE BREAZUL, Pagini din istoria muzicii româneşti (Fernanda Foni) 83
NICULAE PAROCESCU, Gheorghe Cucu (Elena Zottoviceanu) 86
VIRGIL BRĂDĂŢEANU, C.I. Nottara (Lucian Ştefănescu) 87
CĂRŢI—REVISTE 89

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 15, Nr. 1, P. 1 — 90, BUCUREŞTI, 1968

PJA 3297/1

SOCIETATEA ROMÂNEASCĂ ŞI TEATRUL ÎNTRE 1849 ŞI 1877

de ALEXANDRU PALEOLOGU

Sfertul de secol care desparte revoluţia din 1848 de războiul de independenţă, adică timpul de creştere a unei generaţii, cea a lui Eminescu şi Caragiale, a însemnat un salt istoric ce se poate măsura încă la sfîrşitul perioadei (şi mult după, pînă aproape de noi) prin contrastele izbitoare oferite de peisajul urban, în special în capitală. Rapida modernizare a centrului oraşului cu hoteluri, localuri şi magazine de lux, edificii publice şi locuinţe particulare de stil occidental făcea din ce în ce mai flagrantă învecinarea acestora cu maghernişe sordide sau curţi patriarhale. Dezvoltarea noilor relaţii capitaliste favorizînd parvenirea bruscă a unei părţi din păturile mijlocii de mici meseriaşi şi negustori, dar şi pauperizarea altei părti, accentua această discrepanţă, în care apăreau vizibile trăsăturile caracteristice ale societăţii româneşti. Mai mult decît în perioadele de evoluţie lentă, cînd într-o stratificare aparent imobilă unele aspecte dominante le acoperă pe celelalte, în epocile de criză, de febră istorică, de tranziţie precipitată, aspectele mai subjacente şi mai intime ale societătii sînt divulgate tranşant.

Bucureştiul, care după Unire începe să absoarbă foarte repede toată viaţa politicii şi afacerilor, depăşeşte în scurt timp Iaşul, care înainte îi era superior din punctul de vedere al ambianţei urbane, şi care acum, din ce în ce, devine un fel de Kiev (comparaţia e sugerată de G. Călinescu, care găsea Kievul « un Iaşi dilatat »). Iaşul va păstra încă mult timp (pînă prin 1933, cînd mai apărea acolo *Viaţa românească*) prestigiul unei vieţi intelectuale proprii, de înaltă ţinută, dar din ce în ce mai circumscrisă. Chiar din primii ani de după Unire începe exodul spre Bucureşti al personalităţilor ce ilustrează viaţa ieşeană, atrase în capitală de rosturi politice (guvern, parlament) sau mînate de un temperament impulsiv, cu nevoia unui ritm de viaţă şi activitate mai intens şi mai dinamic decît îl permitea climatul de rafinată melancolie al vechii capitale abandonate. Hasdeu, care, venit din Rusia îşi începuse activitatea la Iaşi, Maiorescu, Eminescu, Carp sînt primii care dau semnalul exodului, continuat timp de trei sferturi de veac de C. Stere, M. Ralea, fraţii Teodoreanu, M. Jora, Demostene Botez, şi *last but not least*, Mihail Sadoveanu. Plasarea centrului de greutate al vieţii publice pe Bucureşti, unde se concentrau acum toate interesele şi investiţiile, a nemulţumit de la început pe moldoveni, care-şi întrevedeau provincializarea în noul context statal. O recrudescenţă a separatismului marilor boieri moldoveni s-a manifestat în Iaşi la două luni după răsturnarea lui Cuza prin răsmeriţa, înăbuşită violent, care încercase să proclame domn al Moldovei pe Nunuţă Roznovanu. Înainte de Unire, sub domnia lui Grigore Ghica, ca şi înainte de 1848, sub Mihail Sturza, viaţa ieşeană era în genere mai « europeană » decît cea din Bucureşti, avea un caracter mai « distins », pe care l-a păstrat de altfel şi pe urmă, vom vedea de ce, şi care e legat de relativa ei lipsă de fermenţi social-economici înnoitori. Dacă în Muntenia, în afară de cele cîteva familii de boieri mari şi bogaţi, boierimea mijlocie şi

mică nu constituia o aristocraţie, în Moldova lucrurile nu stăteau aşa. Alături de purtătorii marilor nume, şi boierii de mîna a doua, cu nume fără de răsunet, aveau aceeaşi educaţie, aceleaşi obiceiuri şi gusturi şi făceau parte din aceeaşi lume. În 1852 se constituia la Iaşi un « Jockey Club », cerc aristocratic după modelul celui parizian, iar printre fondatorii lui întîlnim amestecate nume istorice cu multe altele, mai mult ori mai puţin obscure, dar aparţinînd unor oameni distinşi şi manieraţi. (La Bucureşti, cluburile « selecte » apar mult mai tîrziu, iar « Jockey Clubul » abia în 1875.) Toţi aceştia erau moşieri care aveau la ţară conace mai mari sau mai mici, dar frumoase, cu parcuri şi echipaje, şi duceau un trai seniorial foarte asemănător cu ce se vede în Tolstoi sau Turgheniev. În Muntenia asemenea aşezări sînt rare şi le aveau numai marii boieri, şi nu toţi; celelalte se deosebeau puţin sau de loc de gospodăriile ţărăneşti mai cuprinse. (Aceasta, ca şi multe alte aspecte ale vieţii sociale, se explică, bineînţeles, prin deosebirile geografice dintre cele două Principate şi prin mai multa siguranţă de care se bucura Moldova.)

Plecarea din Iaşi a lui Millo şi stabilirea lui în Bucureşti încă din timpul domniilor lui Grigore Ghica şi Barbu Ştirbei a anticipat exodul de după Unire; viaţa teatrală a Iaşului a continuat însă, cu Neculai Luchian, Mihail Galino, Delmary şi ceilalţi, pe aceeaşi cale deschisă de Millo. Artiştii teatrului ieşean erau, ca şi Millo, boieri sau cel puţin asimilaţi cu boierii; viaţa lor privată nu avea nimic din boema trupelor munteneşti, aşa cum se desprinde din *Carnetul unui vechi sufleur* al lui Caragiale. Lumea ieşeană, mai mult sau mai puţin închisă, cu raporturi de curtenitoare familiaritate, n-a cunoscut formele de arivism, de brutale apetituri şi grăbită parvenire care caracterizează în Muntenia şi în speţă la Bucureşti ambiţioşi de tipul Dinu Păturică sau, mai tîrziu, Mitică Rîmătorian ori Coriolan Drăgănescu.

Înaintea Bucureştiului, Iaşul a avut magazine şi localuri care, *mutatis mutandis*, după modelul celor pariziene sau vieneze, trebuiau să satisfacă o clientelă subţire şi exigentă. Hoteluri bune n-au prea fost în Moldova niciodată sau, dacă au fost pe atunci, n-au întemeiat o tradiţie hotelieră, căci în Moldova cineva care are relaţii trage de obicei la neamuri sau la cunoştinţe. Pentru anonimi sau « mojicime » e destul că sînt hanuri. Totuşi, acel « Hotel de Saint-Petersbourg », unde a avut loc întrunirea din 1848, avea, ne spune Gh. Sion, « o sală spaţioasă » şi, poate, camere curate.

La Bucureşti, pînă la Unire, aspectele vieţii sociale se resimt de nesiguranţa şi nestatornicia unor aşezări precare, expuse tuturor pîrjolurilor şi invaziilor. (Chiar şi în timpul domniei lui Cuza, din cauza actelor sale de afirmare a suveranităţii, spiritele erau obsedate de teama invaziei turceşti şi zvonuri despre iminenţa acesteia circulau periodic.) Clădirile, încropite provizoriu şi nesigur, ardeau cu uşurinţă. Pînă la marele foc din 1847, care, izbucnit din joaca unui copil, a mistuit o mare parte a oraşului, incendiile erau endemice în Bucureşti. Din lipsa unei poliţii sanitare, din promiscuitatea şi componenţa pestriţă şi instabilă a populaţiei, deseori bîntuia ciuma. Nimic statornic nu se putea închipui. Un umorist moldovean, Al. O. Teodoreanu, vorbeşte cu haz într-o schiţă de contrastul dintre ineficienţa şi nepromptitudinea ieşeană, cristalizate în zicala moldovenească « nu dau turcii », şi iuţeala, eficienţa şi pragmatismul bucureştean. Aici totul trebuie apucat în grabă, prompt, imediat; un îndelungat trecut de nestatornicie şi zaveră i-a învăţat pe oameni că într-adevăr « dau turcii ». Aşezat în cîmpie şi la îndemîna tuturor bandelor sau oştilor de peste Dunăre, Bucureştiul păstra amintirea multor grozăvii, ca bîntuirile lui Pazvantoglu sau, mai apoi, măcelărirea arnăuţilor lui Bimbaşa Sava de oamenii lui Chehaia-beg şi Gavanozoglu, în 1821. Arbitrariul şi apetiturile dezlănţuite ale « crailor » ce şi-au făcut de cap sub interregnul lui Turnavitu după domnia lui Mavrogheni (expresia — peiorativă — de « crai de Curtea Veche » a rămas de atunci) sau mai tîrziu silniciile lui Bîrzof şi ale « pazarnicului », despre care povesteşte Ion Ghica, şi atîtea episoade de această natură umplu cronica pitorească şi crudă a Bucureştiului vechi. În vîltorile acestea, rezistentă e doar mahalaua. S-a format aici un tip uman abraş şi isteţ, etnicește hibrid, cu dominantă sud-orientală, fără cultul şi nici conştiinţa unui trecut, care, de altfel, nu-l măguleşte şi nu-l concernă. Faţă de vitregia şi nestatornicia împrejurărilor, înţelepciunea lui pragmatică îl îndeamnă către profit şi juisenţă imediată: « ce-i în mînă nu-i

minciună », « nu da vrabia din mînă pentru cioara de pe gard » etc. Poetul acestei lumi e Anton Pann. *Spitalul amorului* e tipic pentru poezia galantă a mahalalei; *Povestea vorbei*, prin geniul paremiologic și suma de experiență cristalizată la modul impersonal, tipic, reprezintă, ca toată opera lui Anton Pann, o literatură erudită, dar de erudiție populară, de izvor cvasianonim și oral. O comparație între Anton Pann și Creangă e revelatoare. Amîndoi sînt astfel de scriitori eruditi; G. Călinescu îi socotea pe amîndoi « rabelaisieni », ceea ce-i adevărat mai ales pentru Creangă. Amîndoi de formație țîrcovnicească, au geniul proverbului și un umor robust, plin de sevă și truculență, sînt totodată hedoniști și stoici. Dar Creangă, om de la munte, e un soi de hidalgo rustic, un Sancho Panza donquijotizat (după formula lui S. de Madariaga, comentator al lui Cervantes; pentru Creangă rolul cavalerului Tristei Figuri l-a putut juca Eminescu). Geniul lui Creangă pentru grotescul fabulos și fantasticul de poveste, cu tot parfumul său de *Halima*, e mai curînd de un tip hiperboreic, « nobil », « cavaleresc ». Anton Pann e mahalagiu balcanic, om « de baltă », cu prelungiri într-o lume de iz islamic, nastratinesc. De la el pornește o linie de esență balcanică, cu o nuanță de picaresc oriental, antieroică, lucidă, de etos democratic, care parcurge istoria literaturii românești ca un fir roșu, cu Filimon, Ion Ghica, I.L. Caragiale, Arghezi, Matei Caragiale, Ion Barbu*.

Toată această lume de isnafi și calemgii, de calfe și de papugii, care alcătuia stratul de bază al populației bucureștene și a fost un ferment social de mare vitalitate, a participat la toate mișcările de stradă și la principalele evenimente politice ale veacului. Din rîndurile acestea se formează publicul teatrului, cel de la galerie pe care-l descrie Caragiale în schița *Rușine* din *Carnetul unui vechi sufleur*, și cel care va frecventa grădinile « Giafer », « Rașca », « Union ». Accesul acestora la cultură a fost un fenomen de primă importanță și Ibrăileanu subliniază ca avînd mare înțeles afirmația lui Petrache Poenaru că la școala lui Gheorghe Lazăr veneau elevi din toate clasele sociale, și anume și *prăvăliași*[1]. Tot Ibrăileanu arată rolul determinant al acestei păturii în mișcarea revoluționară: « În Muntenia pe lîngă boiernași se alipește *conștient* și clasa mijlocie care în Moldova aproape nu exista, și de aceea... revoluția munteană este mai serioasă »[2].

Ascensiunea economică a unei părți din aceste păturii a fost, în sfertul de veac de care ne ocupăm, unul din fenomenele care au transformat viața capitalei și a țării. Profiturile materiale aveau deseori ca punct de plecare sau ca sprijin relații politice, încetățenindu-se oarecum această legătură dintre politică și afaceri, de multe ori veroase, aproape totdeauna rentabile. În 1875, imobilul Resch, dintre casa Bossel și restaurantul Hugues, este cumpărat și transformat în hotelul numit « English » de către un faimos bogătaș al vremii, Eliade zis Cîrciumărescu, fiul unui cîrciumar din piață, parvenit, incult, dar deștept, angloman pînă la ridicul, care în tinerețe fusese corector la *Românul* lui C.A. Rossetti; obținînd de la guvernările liberale concesiuni și contracte avantajoase, devine « meleonar », cum spunea el însuși, și una din figurile notabile ale capitalei. Un destin similar descrie Caragiale în *Răsplata jertfei patriotice*.

Îmbogățirea rapidă nu e numai un fenomen determinat de factorii obiectivi ai dezvoltării burgheziei capitaliste în faza cuceririi puterii politice, dar și un principiu preconizat mai mult sau mai puțin explicit**. După 1866, afacerile foarte remuneratorii, nu puține

* Plasarea lui Matei Caragiale și Ion Barbu în această filiație nu trebuie să surprindă: ținuta boierească a primului și alura somptuară a « celor trei hagialicuri » sînt prea voite ca să fie firești; țin de o speță superioară a mistificării ironice, cu oarecare veleități refulate; G. Gălinescu are, desigur, dreptate cînd îi leagă poza nobiliară de ascendența actoricească. Proza lui savantă valorează mai ales în alternanța fastului cu trivialitatea, care îi dă viață prin contrast și care e elementul tare al acestei arte; marea lui creație e lumea Arnotenilor și Gore Pirgu, care, împreună cu Stănică Rațiu al lui Călinescu, e unul din tipurile cele mai vii ale literaturii noastre. Iar Ion Barbu, cu toate temele lui hiperboreice și frigide (Enigel, troli, burguri, trimiteri la E. Poe etc.), are rădăcini răsăritene sudice și e întreg în *Domnișoara Hus* și *Isarlîk*. Cît despre Ion Ghica, evghenistul și prințul de Samos, e vădită plăcerea cu care își simte cotul cu oricine și e un meridional și prin evocări și prin limbaj.

[1] G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, 1909, p. 25.

[2] *Ibidem*, p. 78.

** « Enrichissez-vous ! », vorbă spusă de Guizot cu ocazia discuției asupra fondurilor secrete, în martie 1843; marea burghezie franceză, ridicată prin speculații cu « bunurile naționale » și cu furniturile militare după prima revoluție și prin speculații de bursă după 1830, e formată în mare proporție din alte straturi ale societății, mai obscure și mai recente decît burghezia de sub vechiul regim, și nu e fără analogie cu cea proaspătă de la noi. Un ideolog liberal român, Ștefan Zeletin, explica, cu o dezarmantă lipsă de prejudecăți, că fraudele și malversațiile favorizate sau măcar tolerate de guvernările liberale au corespuns unei necesități a timpului!

interesînd însuşi capul statului, culminează cu celebra afacere Strussberg, care a inspirat lui Ioan Ianov « cînticelul comic » *Von Kalikenberg* (*concesionarul*), unul din numerele de succes ale cupletistului I. D. Ionescu:

Ich Herr von Kalikenberg
Tocmai din Berlin alerg
Mit hohe Protection
Für grosse Concession.
Dai la mine nur parale
Şi eu faşe dumitale
Alles schön und alles gut
Cum nime n-a mai făcut!
. . . . . .
Poţi să faşi trumuri ferate
Făr-de poduri şi stricate,
Tot cu gare şi cantonu
Coperite cu cartonu.

Cupletul viza, pe lîngă latura afaceristă a faimoasei concesiuni, în primul rînd latura ei politică, anume ingerinţele şi controlul german în treburile interne ale ţării prin domnitorul care întemeia o dinastie germană şi pe care un pamflet al epocii îl numise « spionul prusian ». Deşi autorul popularului « cînticel » era junimist, el denunţa aceste ingerinţe:

Frei sau nu frei tumneata
Asta geht mich gar nichts an.
Trebuie jucat cum cîntă
Elementul cel german.
. . . . . .
Die Franzosen n-ai parale
Şi de-acuma ganz gewiss
Nu mai faşe tumitale
Un tratat de la Paris.

Atît francofilia românească deventiă tradiţie, cît şi sentimentul de demnitate naţională sporit după Unire şi năzuind la independenţă erau constant ofensate de această tutelă germană. Presa, în special campania dusă de Hasdeu în ziarul său *Traian*, de N.T. Orăşanu şi de alţii în alte foi, exprima această stare de spirit.

Unirea fiind îndeplinită şi România intrînd în rîndul statelor moderne ale Europei, premisele independenţei cristalizîndu-se, intrarea capitalurilor străine valorificînd totuşi resurse economice pînă atunci slab sau de loc exploatate, vechile idealuri paşoptiste încep să facă loc altei mentalităţi. Burghezia, devenind clasă exploatatoare, îşi pierde caracterul ei progresist iniţial, neînlocuită încă de o altă clasă cu conştiinţă şi program revendicativ. Dintre vechii corifei ai revoluţiei, mulţi au devenit oamenii monarhiei şi « monstruoasei coaliţii » sau cel puţin nişte moderaţi, sceptici, dacă nu oportunişti. Previziunea antibonjuristului rusofil colonelul Grigore Lăcusteanu cu privire la « pofta dăscăleţilor, advocaţilor şi ciocoilor rapaci de a se urca pe ruinele boierilor » nu s-a adeverit decît parţial, deoarece boierii, păstrîndu-şi în fapt o bună parte din putere, nu pe « ruinele » lor, ci alături de ei s-au urcat cei pe care ultraretrogradul polcovnic îi numise *illo tempore* « crai », « vagabonzi », « desperaţi ».

Patosul declarativ şi « mesianic » — cum îl numeau T. Vianu şi G. Călinescu — al generaţiilor paşoptiste cedează unui spirit mai pozitiv, mai critic, mai apt de concret. Paşoptiştii, care, trăind un ideal abstract, imaginau o viaţă elaborată pe coordonatele lui (începînd cu limba), nu aveau simţul concretului, « O culoare tare, romantică şi expansivă, constituie paralelismul vizionar al unei vieţi dîrze, înverşunate, creatoare de stat nou. Între ele, discrepanţa dintre concret şi ficţiune... Un roman românesc n-a existat din

cauza acestei incapacităţi de a vedea sensibil », scrie Camil Petrescu[3]. Mult mai tîrziu, la bătrîneţe, doi foşti paşoptişti — dar nu dintre profeţi — vor da cîte o operă de extraordinară priză a realului: Ion Ghica *Scrisorile* şi Gh. Sion *Suvenire contimpurane*.

Între timp, peste noianul prozei unor Gr. H. Grandea, Al. Pelimon, Pantazi Ghica, I.M. Bujoreanu, fără a-l omite nici pe Bolintineanu (dar însemnările lui de călătorie sînt remarcabile), apare Filimon cu deosebita lui putere de apercepere şi selectare a concretului revelator. Şi mai apare cineva, cu o mică capodoperă: Hasdeu, cu *Duduca Mamuca*. Nuvela aceasta împleteşte, în cadru lermontovian, un spirit *roué* de secol XVIII şi reminiscenţe de filozofie germană, totul cu o vervă, cu un cinism libertin de o mare frescheţe. Intrigile galante, într-o ambianţă de boemă studenţească şi aristocratică, cu parodierea byronismului, sînt conduse cu o degajare magistrală, cristalizînd incisiv şi viu aspecte sociale şi structuri de spirit. Pentru această scriere, publicată la Iaşi în 1863, autorul a fost trimis în faţa justiţiei sub învinuirea de imoralitate, ca şi în Franţa nu cu mult înainte Flaubert şi Baudelaire. În faţa instanţei, inculpatul, atunci în vîrstă de 27 de ani, şi-a susţinut apărarea cu o ironie erudită, repurtînd un succes atît judiciar, cît şi de public: « La rostirea acestei apărări a fost faţă un public nepilduit pînă acum în sala curţii Criminale, în cauze de presă: toată *smîntîna* Eşului, după expresia unui din auzitori, peste două sute de persoane, a căror simpatie pentru pîritul izbucnea la tot pasul prin murmure de mulţumire ».[4]

În tot timpul acesta, literatura dramatică e foarte abundentă, nu totdeauna remarcabilă. Din toată producţia de « drame naţionale cu mare spectacol », gustate, pare-se, de public la vremea lor, nu rezistă nimic. Toată această perioadă cunoaşte o unică reuşită în drama istorică, ţinînd prin natura ei de o anumită vînă romantică nu fără trăsături realiste: *Răzvan şi Vidra*. Filiera aceasta se va continua mai tîrziu, prin Alecsandri, Delavrancea şi Davila. Ceea ce rămîne dominant în teatrul românesc, indicînd marea lui linie creatoare şi anunţînd culmea pe care o va atinge I.L. Caragiale, e comedia. După comediile din epoca anterioară, ale lui C. Caragiale, C. Facca, C. Negruzzi, A. Russo (din care nu s-a păstrat nici una) şi Alecsandri, acesta din urmă rămîne în fapt singurul autor de comedii viabile în perioada postpatruzecioptistă. În ciuda faptului că sînt localizări după modele franţuzeşti, comediile lui Alecsandri, prin exacta lor observaţie realistă, prin tipologia lor specifică şi hazul lor incontestabil sînt creaţie autentică şi originală, aşa cum au arătat-o Iorga şi Ibrăileanu;[5] (după cum şi *Muza de la Burdujeni* a lui Costache Negruzzi, localizare după un model francez, e o excelentă farsă românească). Din punctul de vedere al conceptului modern de regie şi spectacol, comediile lui Alecsandri sînt reprezentabile şi azi şi pot da reuşite teatrale de o savoare inedită. Comediile lui Alecsandri, scrise ad-hoc, în funcţie de trupă şi de nevoia de repertoriu a momentului, aşa cum, *si parva licet componere*, au scris Shakespeare şi Molière, sînt — cu toate deficienţele inerente decurgînd din urgenţa lucrului — superioare din punct de vedere *teatru* pieselor lui serioase de mai tîrziu, şi mult mai semnificative decît acestea. Alcătuind baza repertoriului lui Millo, care le-a popularizat în toată ţara, au avut ecou larg în conştiinţa publicului. Scriind anume pentru Millo, Alecsandri a inventat genul «cînticelului comic», mai puţin rezistent azi, dar care e la originea spectacolelor de cuplete ce vor cunoaşte prin genul revuistic o mare carieră în publicului românesc.

« Cînticelul comic » creat de Alecsandri şi imitat de alţii a fost un gen care, alternat cu diferite numere de atracţie, coregrafice, acrobatice, de prestidigitaţie etc., a alimentat copios spectacolele de vară din grădinile Raşca, Stavri, Guichard etc. Scenetele şi cupletele acestea alcătuiau repertorii comode pentru turnee şi pentru grădini, ale trupelor efemere pe care le încropeau din cînd în cînd atît Millo la ananghie, ceea ce nu era prea rar, cît şi un Iorgu Caragiale, şi au constituit specialitatea care i-a adus lui I.D. Ionescu succesul material şi marea popularitate. Cupletele acestea satisfăceau o dispoziţie

[3] Camil Petrescu, *Teze şi antiteze (Amintirile colonelului Lăcusteanu şi amărăciunile calofilismului)*, Bucureşti, f. a., p. 75.

[4] Nota lui Hasdeu, în *Lumina*, nr. 17, 1873.

[5] N. Iorga, *La société roumaine du XIXe siècle dans le théâtre roumain*, Paris, 1926, p. 26; G. Ibrăileanu, *Caracterul specific naţional în literatura română*, în *Studii literare*, Bucureşti, 1957, p. 39.

caracteristică a vieţii bucureştene, anume *ironia publică*. Acestei dispoziţii i-a corespuns şi proliferarea în epocă a publicaţiilor satirice, ca *Nichipercea* şi *Ghimpele* ale lui N.T. Orăşanu, *Aghiuţă* şi *Satyrul* ale lui Hasdeu. Spiritul de persiflare tăioasă al lui Hasdeu merge de la calambur pînă la marele sarcasm filozofic.

Genul revuistic, în care ironia publică îşi găsea de acum înainte una din formele ei cele mai afecţionate, s-a născut în decembrie 1874 pe scena Teatrului cel Mare — salvîndu-i de altfel stagiunea ce părea compromisă — cu *Cer cuvîntul*, de Petre Grădişteanu în colaborare cu M. Zamfirescu, Ciril Oeconomu şi N. Ţinc, cu aranjamente muzicale de Eduard Wachmann. Printre interpreţi erau Eufrosina Popescu, Frosa Sarandi şi tinerii Grigore Manolescu şi Aristizza Romanescu. Succesul a fost enorm. La scurt timp i-a venit replica: *Ai cuvîntul*, de Pantazi Ghica, reprezentată de I.D. Ionescu în sala *Orfeul român* (fostă a hotelului « Stadt Pesth » pe locul de mai tîrziu al pasajului Macca), şi apoi, pentru a putea cuprinde un mai mare număr de spectatori, la circul Suhr, pe locul actualului Palat al Poştei. Faptul că cenzura a amputat textul sub pretext de moralitate, de fapt pentru aluzii politice care vizau guvernul, ceea ce a dat prilej unor proteste publice din partea lui Pantazi Ghica şi a dus la tergiversări şi contestaţii, a sporit curiozitatea publicului. Interpreţii principali erau I.D. Ionescu, Ştefan Iulian, I.A. Romanescu. O altă revistă, *N-aveţi cuvîntul*, de Alexandru şi Maria Flechtenmacher, deşi fără succes, înscrie al treilea titlu al unui gen de artă omologat de publicul bucureştean.

Abandonînd « Orfeul român », I.D. Ionescu amenajează sala « Walhala », fostă « Hipodrom », din piaţa Constantin Vodă şi apoi celebra grădină « Union »; reprezentaţiile le dă în ambele localuri după anotimp şi condiţii meteorologice.

Pantazi Ghica, victimă, ca şi rivalul său P. Grădişteanu, a atacurilor critice ale lui Maiorescu, era o figură marcantă a vieţii bucureştene. Detestat de Eminescu, care-i face în *Scrisoarea a III-a* un portret înveninat, bîrfit de Caragiale în *Din carnetul unui vechi sufleur* (bucata *Din care se vede că metoda chinorozului nu-i atît de recentă pe cît s-ar părea*), ridiculizat de Odobescu în *Pseudokinegeticos*, el era totuşi, pare-se un om de spirit, cultivat, generos şi boem. Bun prieten cu I.D. Ionescu, i-a furnizat multe cuplete, urmat în aceasta de Ion Moşoiu. Deşi urît, păros şi uşor cocoşat, avea veleităţi galante, fiind curtezanul vedetei de la « Union », M-lle Fanelly. Noctambul neobosit, era nelipsit de la şantanul Paţac (sau « cafenea cîntătoare », cum numeşte un text de lege acest gen de localuri).

În cafenelele-concert se produceau artişti de real talent, cum a fost acel comic Fialcowsky (poate înrudit cu patronul faimoasei cafenele cu acelaşi nume), unul din precursorii cupletului satiric, înzestrat, pare-se, cu o vervă irezistibilă, în genul *chansonnier*-ilor din Montmartre. Aristizza Romanescu şi-a făcut debuturile bucureştene în asemenea localuri, în care se producea şi primul ei soţ I.A. Romanescu.

Afară de cafeneaua-concert, în această epocă începe să capete importanţă în viaţa capitalei cafeneaua literară. Cafenele mai fuseseră în Bucureşti încă din primii ani ai secolului al XVIII-lea, dar erau cafenele orientale, unde se stătea turceşte, se fuma narghileaua şi se mînca sugiuc şi dulceţuri, bîndu-se cafea în filigean. Acum se înmulţesc cafenelele de tipul celor de la Viena sau de la Paris. Dintre cafenelele oraşului numai una sau două au simultan privilegiul de a fi locul de întîlnire al literaţilor şi artiştilor, de a căpăta notorietate în viaţa capitalei ca centru de iradiere al opiniilor şi vorbelor de spirit. Ce anume decernă unei cafenele şi nu alteia acest privilegiu? Desigur, predilecţia pentru un local sau altul vine din dorinţa de a întîlni anumită lume şi un consens tacit grupează oamenii după afinităţi. Erau cafenele unde se întîlnea colonia germană, altele unde se întîlneau misiţii etc. Caragiale, în schiţa *Intelectualii*, spune cum clientela care a afecţionat un timp cafeneaua « Brofft » a trecut apoi la « Fialcowsky ». Această « transhumanţă » a cafenelelor a continuat apoi în favoarea lui « Kübler » ş.a.m.d. Unii bucureşteni de o anumită vîrstă îşi amintesc astăzi de o « disidenţă » de asemenea natură, în deceniul dinaintea ultimului război, cînd o parte din intelectualii care frecventau cafeneaua « Capşa » a trecut la « Corso ». După schiţa lui Caragiale, cafeneaua « Brofft » nu se afla sub hotelul

cu acelaşi nume (mai tîrziu « Grand Hôtel ») din clădirea de peste drum de teatru, lîngă Hugues, şi făcînd colţul cu actuala stradă Aristide Briand, ci peste drum de « Capşa », în rînd cu vechea biserică Sărindar. « Fialcowsky » se afla în clădirea « Török » din Piaţa Teatrului, pe locul unde s-a ridicat blocul « Adriatica ». « Kübler », frecventată şi de Eminescu şi unde către finele secolului îşi lua Hasdeu capuţinerul, se găsea sub fostul hotel « Imperial », aproximativ pe locul unde este azi intrarea la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România. În Pasajul Român erau două cafenele, « Briol », mai tîrziu rebotezată « Cazes », loc de întîlnire al amatorilor de biliard, şi « Radu », de proastă faimă. «Briol» pare să fi fost în epoca de care ne ocupăm un local bine frecventat, în tot cazul necompromiţător; Hasdeu, de pildă, o citează ca atare: « . . . Te opreşti pe pod pentru a vorbi cu un bancher asupra unei afaceri de bani. Ai fi prea bucuros ca nimeni să nu te auză. Abia ai început şi iată că dracul îl aduce pe teribilul domnu Nae, care te întrerupe, se amestecă în vorbă, apoi ia pe bancher de braţ şi-l trage la Briol pentru a juca o partidă de biliard, lăsîndu-te cu gura căscată şi inima desperată » (în *Satyrul* din 1 iunie 1866). Filimon, în *Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala*, are un capitol intitulat « Cafeneaua din Pasagiu » (e vorba neîndoielnic de « Briol »), despre care spune: « În acest stabiliment, aranjat după moda şi gustul parizian, amatorul de jocuri la noroc găseşte în mic toată confortabilitatea cafenelelor dupe bulevardele Parisului, adică biliarde în abondenţă, domino, table, şah şi chiar banco-faro la necesitate. Aici este locul de întîlnire al slujnicarilor sau mai bine zis refugiul lor pe timpul cel aspru al iernei ». Aceasta, desigur, nu compromite localul, mai ales că, după cum adaugă Filimon, aceşti clienţi stau doar la o masă « pe care garsonii o numesc în deriziune masa faliţilor, căci mai toţi cei ce şed împrejurul ei nu fac nici o cheltuială ». Dacă e să-l credem însă pe Matei Caragiale, cafeneaua aceasta ajunsese la sfîrşitul secolului destul de interlopă: «De mic stricat pînă la măduvă, giolar, rişcar, slujnicar, înhăitat cu toţi codoşii şi măsluitorii (Gore Pirgu, *n.n.*) fusese Veniaminul cafenelei Cazes şi Chérubinul caselor de întîlnire » (*Craii. . .*, cap. I).

În cafenelele acestea, în afară de fauna dubioasă nelipsită, vor fi răsunat glasurile unor Hasdeu, Pascaly, C.A. Rosetti, C. Dimitriade, Pantazi Ghica, poate şi Odobescu, poate şi Ion Ghica, poate şi Millo, plus contigentul obişnuit al rataţilor de spirit care contribuie la inteligenţa unei epoci. Frecventînd cafenelele bucureştene, cei doi francezi, români de adopţie, Alexandre Gatineau regizorul şi Uliysse de Marsillac, cronicarul, vor fi tînjit poate după « Tortoni ».

Acest Ulysse de Marsillac, născut la Montpellier şi venit tînăr la Bucureşti ca preceptor într-o casă boierească, a fost profesor de franceză la Colegiul Sf. Sava, la Academia militară fondată de Barbu Ştirbei şi apoi la Universitatea din Bucureşti. El a fost un martor plin de dragoste al ridicării Bucureştiului la nivelul unei vieţi urbane civilizate. Avea pentru capitala noastră visuri urbanistice şi edilitare mirifice, imagina pieţe splendide cu propilee şi fîntîni arteziene, cam în felul viziunilor arhitectonice ale lui G. Călinescu. Pînă atunci însă înregistra cu satisfacţie apariţia primului trotuar pe Podul Mogoşoaiei, în 1867, prevăzînd efectele acestei inovaţii asupra vieţii oraşului: de unde înainte nu se putea ieşi decît cu trăsura, deci într-un fel izolat, şi nu se făceau decît anoste vizite de etichetă, acum vor începe plimbările pe jos şi vizitele simple în ţinută de oraş, ceea ce va da spontaneitate întîlnirilor şi va anima viaţa oraşului. Incuria străzilor l-a supărat mereu; Frédéric Damé, urmaşul lui, scrie că printre pietrele de rîu cu care era pavată Piaţa Teatrului se aduna după ploaie atîta noroi, încît dl. de Marsillac, care făcea cronică dramatică, trebuia să meargă cu birja la teatru, deşi locuia peste drum, în casa Resch. Marsillac scrisese el însuşi: « O descriere a Bucureştiului n-ar fi completă dacă nu s-ar strecura şi un paragraf despre ororile dezgheţului şi ale noroiului », adăugînd însă că voia bună şi gustul de petrecere nu dezarmează în faţa acestui neajuns: « Carnavalul triumfă asupra dezgheţului. Femeile şi fetele înfruntă fără teamă aceste primejdii cumplite. Am văzut unele care au dus pînă la eroism iubirea de polca şi delirul valsului »[6]. O ver-

[6] Ulysse de Marsillac, *De Pesth à Bucarest, notes de voyage*, Bucureşti, 1869, p. 152 şi 156.

siune asemănătoare o dă şi C. Bacalbaşa, vorbind de balurile mascate, care erau forma vieţii de noapte în acele timpuri. În ordinea balurilor mascate, de la « Bossel », « Ziepser », « Pomul verde », « Jigniţa » etc., cel mai de jos era cel de la « Hîrdău », numit aşa pentru că antreprenorul neadmiţînd în sală persoane cu încălţăminte murdară de zăpadă sau noroi, tinerele servitoare şi fete de mahala care frecventau balul veneau desculţe de prin uliţele lor desfundate şi îşi spălau picioarele într-un hîrdău din faţa intrării, după care se încălţau şi porneau la dans.

Asupra participării publicului la teatru, mărturiile se contrazic. Se ştie că trupele româneşti, slab sau de loc subvenţionate, nu puteau de obicei acoperi cu reţeta obţinută cheltuielile cărora trebuiau să facă faţă. Stagiunile se încheiau înainte de termen, deşi reprezentaţiile, alternate cu cele ale operei italiene, aveau loc doar de trei ori pe săptămînă, iar sălile erau deseori goale. Totuşi, în romanul lui I.M. Bujoreanu *Mistere din Bucureşti*, se spune că prin 1862 afluenţa la teatru era atît de mare, încît pe o anumită rază în faţa teatrului erau evrei care vindeau bilete cu supraprеţ. E vorba, desigur, de opera iatliană, care era în genere preferată atît de societatea « distinsă », cît şi de « slujnicarii » lui Filimon; Mitică Rîmătorian se laudă cu o scrisoare falsă, confecţionată într-o presupusă italienească, pe care ar fi primit-o de la primadona Gianfredi. Protipendada avea totuşi loji în abonament cu anul, încît, cu tot dispreţul ei afectat faţă de teatrul românesc, nu e, cel puţin din punct de vedere material, vinovată de greutăţile ce întîmpinau Pascaly, Millo, C. Dimitriade, în eforturile lor de a duce mai departe activitatea teatrală.

Despre opera italiană, Filimon, cronicarul cel mai avizat în materie, are în general judecăţi severe. Cît despre « demoazela Gianfrendi », iată ce aflăm: « . . . Într-una din gamele repetate ale acestui solfegiu a scăpat vreo cîteva note false şi aceasta a fost de ajuns pentru o mică parte din public ca să o fluiere. Iar dînsa, neputînd suferi această dezaprobare, învăţată fiind a primi aplaude cu orice preţ, aruncă îndată o privire dispreţuitoare asupra publicului şi avu apoi îndrăzneala a părăsi scena, lăsînd orchestrul a suna numai acompaniamentul — fiindcă partea reală sau motivul cîntărei o luase cu dînsa în scapada ei — încît muzica nu mai semăna a nimic alt decît cu o cochetă bătrînă lipsită de frumuseţile împrumutate » [7].

Concepţia despre funcţia educativă a teatrului, considerată atît ca o tribună unde se dezbat teme civice şi etice, cît şi ca un mijloc de acces al publicului la marele patrimoniu al culturii, e proclamată de oamenii de teatru şi de intelectualii vremii, continuînd în principiu liniile spiritului paşoptist. În fapt însă, repertoriile sînt în cea mai mare măsură alcătuite din localizări de vodeviluri franţuzeşti şi melodrame, acestea fiind spectacolele care fac reţetă. Fenomenul acesta era inevitabil legat de caracterul comercial al teatrului în orînduirea burgheză, mai ales într-o perioadă în care nu se formase încă un public nici destul de numeros, nici destul de exigent pentru teatru în genere şi pentru marele repertoriu clasic în particular. Aceste două tipuri de spectacole, vodevilul şi melodrama, corespundeau unui apetit emoţional simplu, firesc la orice public şi cu atît mai mult la unul proaspăt, în plină devenire. Efectele amuzante ale vodevilului şi cele tari, de tensiune maximă şi cu violente descărcări emoţionale, ale melodramei ţin de o natură elementară, dar autentică a nevoii de spectacol şi se leagă în fond de o foarte veche tradiţie spectaculară. Caracterul exterior al jocului pe care îl solicită a lăsat, e drept, urme, prin maniera destul de facilă, cu clişee retorice, de care s-au contaminat şi actorii cei mai valoroşi ai vremii, dar nu e mai puţin adevărat că aceasta a fost forma de adolescenţă a teatrului nostru. Critici destul de aspre au fost aduse şi atunci, chiar unui Pascaly, de către Hasdeu[8], care-l preţuia, şi de către Caragiale, care îi fusese sufleur, deşi acesta îi era îndatorat, iar primul îi va fi (pentru *Răzvan şi Vidra*).

[7] N. Filimon, *Opere*, vol. II, Bucureşti, 1957, p. 195—196.

[8] B.P. Hasdeu, *Mişcarea literelor în Eşi*, în *Lumina*, 1863, nr. 12, 13—14 şi 16.

În cursul acestui sfert de secol, publicul crește și se formează. În anii 1871 și 1875 va fi în măsură să aprecieze cu entuziasm spectacolele celor două artiste italiene, Adelaida Ristori și Giacinta Pezzana, în turneu la noi, apoi, în 1878 și 1879, pe Ernesto Rossi, iar în 1880 pe Salvini și mai tîrziu pe Novelli.

Climatul și condițiile unei dramaturgii originale de valoare și ale unei arte interpretative adecvate se dezvoltă într-o evoluție istoricește destul de rapidă. Celor doi corifei, Millo și Pascally, ale căror stiluri de joc, realist la unul și romantic la celălalt, definesc respectiv, pentru epocă, actorul de comedie și actorul de dramă, le va urma o pleiadă de mari artiști, toți într-o măsură sau alta elevii lor și care vor însemna atingerea maturității artistice de către teatrul românesc și publicul său.

DOUĂ DECENII DE TEATRU LIRIC ROMÂNESC PE SCENELE BUCUREŞTENE

de ELENA ZOTTOVICEANU

Secolul XX începe în istoria muzicii româneşti cu un sfîrşit — desfiinţarea Operei române, care întemeiată de George Stephănescu şi condusă apoi de Eduard Wachmann, subzistase — cu intermitenţe şi trecînd prin multe greutăţi — vreo 15 ani. Eforturile de aproape un secol erau zădărnicite. Ideea de operă naţională se ivise vag, apoi din ce în ce mai conturat încă de la înfiinţarea Societăţilor Filarmonice din deceniul al IV-lea, cînd se montase un spectacol cîntat în româneşte[1] şi succesul repurtat, elogiile unanime, speranţele puse în « desăvîrşirea talentelor muzicale » şi în « informarea unui Teatru Naţional » dovedesc interesul timpuriu pentru această formă de cultură muzicală. De atunci leit-motivul « teatru liric românesc » revine mereu în scrierile vremii, în presă, documente etc.

Flechtenmacher, I. A. Wachmann, Louis Wiest, C. A. Rosetti, Filimon, Bolliac, Cohen-Linaru şi mai cu seamă George Stephănescu, luptaseră pentru împlinirea acestui deziderat. Acesta din urmă ca dirijor al orchestrei Teatrului Naţional, ca profesor la Conservator şi conducător al unor trupe de operă — în cadrul Teatrului Naţional şi în afara lui — a clădit piatră cu piatră un edificiu care odată cu începutul noului veac, se prăbuşeşte. Cauzele sînt multiple: incompetenţa unora, nepăsarea altora, snobismul şi « străinismul » frecventatorilor operei. Dar cauza principală a nereuşitei este lipsa de interes a publicului educat, încă restrîns numeric, pentru eforturile artistice naţionale, deşi o adevărată campanie de presă condamna cu asprime indiferentismul claselor suprapuse, susţinînd Opera română: « Cum? — se revolta cea mai importantă revistă muzicală a timpului — se dă prima operă română (*Petru Rareş* de Caudella) cu subiect istoric naţional, compusă de un român, cîntată şi jucată de artişti români, şi elita noastră socială preferă a se duce la un teatru străin?... Ce lipsă de patriotism, ce lipsă de mîndrie naţională, ce dispreţ pentru neamul din care fac parte! Aceste rînduri nu le scriu pentru cei de astăzi căci sîntem prea mult obişnuiţi să auzim şi să citim astfel de lucruri, ci le scriem ca să rămînă ca document istoric şi ca să vadă şi alte popoare de ce fel de simţeminte sînt însufleţite înaltele noastre strate sociale!"[2]

Protestele rămîn însă fără efect şi oficialitatea, insensibilă la argumente de ordin patriotic, interesată numai în aspectul material, vinde la licitaţie conducerea Operei unui impresar italian; şi acordînd unui străin ceea ce Opera română nu a avut niciodată, Camera votează Operei italiene o subvenţie de 40.000 lei anual. Astfel, în 1901 trupa formată cu greu se dizolvă şi Opera română îşi încetează existenţa pentru două decenii.

[1] *Norma* de Bellini, Iaşi, 1838.

[2] C.M. Cordoneanu, *Opera română: Petru Rareş*, în *România musicală*, XI (1900), nr. 19, 15/28 noiembrie, p. 1.

Numai neobositul și mereu entuziastul Stephănescu își adună iarăși mica echipă de cîntăreți risipită și pornind la o nouă încercare, încheagă o trupă de operă și operetă sub numele de « Societatea Lirică Română ». Menirea ce i-o atribuie este « de a forma gustul estetic » al păturii ce nu-și poate permite să plătească prețurile exagerate ale Operei italiene; bizuindu-se pe sprijinul acestui public modest dar numeros, își propune să formeze « o Operă cu adevărat română unde să se cînte în limba românească de către artiști români, iar într-un viitor cît mai apropiat chiar și opere românești care să fie înțelese și gustate de toți »[3].

Fără ajutoare oficiale Societatea pornește la drum bazîndu-se numai pe forțele proprii. Cu un personal compus din « vechea gardă » întărită cu cîțiva tineri[4] se începe stagiunea cu opera *Maria de Rohan* de Donizetti (1902), reușită mulțumitoare, după spusele criticilor. Aprecierile presei sînt unanime și se subliniază buna pregătire a ansamblului și montarea îngrijită. Singurele obiecții se referă la lipsa unor indicații de regie și a unei mai mari preocupări pentru « tainele acțiunii scenice ». Stagiunea continuă cu cîteva reprezentații de operă — printre care cu mare succes *Traviata* și *Lucia* cu Mara Demetrescu d'Asty — și cu un repertoriu de opere comice și operete.

Greutățile materiale sînt însă din ce în ce mai mari; afluența spectatorilor după un timp se micșorează și prețurile scăzute nu permit încasări importante; scumpirea biletelor ar fi îndepărtat tocmai acea parte a publicului la care ținea, iar de introducerea în repertoriu a unor spectacole vulgare, de succes facil, nu putea fi vorba, căci ar fi însemnat pentru Stephănescu o încălcare a principiilor de demnitate artistică ce-l călăuziseră toată viața. Situația era foarte grea[5] și direcția se vedea nevoită să apeleze deseori la bunele sentimente ale actorilor prin manifeste ca cel ce urmează: « Sus inimile! Nu e vina noastră! Noi am avut cele mai frumoase intenții ca să vă plătim! Vina e a publicului care se abține de la teatru. Ce e de făcut? Ați prefera să închidem, sau să continuăm opera noastră de înălțare sufletească? Așadar fiți oameni și gîndiți-vă la acei puțini care vin să asculte muzică și să se purifice. Mîine vor fi mai mulți! Poimîine și mai mulți! Iar după o săptămînă... teatrul va fi arhiplin și prin urmare și dvs. veți fi achitați! Curaj! »[6]. Dar previziunile optimiste nu se împlinesc și Stephănescu este nevoit să abandoneze după ce își pierduse în această întreprindere toată averea.

Dispariția « Societății lirice » face loc în istoria teatrului muzical românesc unei etape noi: epoca de aur a operetei. Pînă atunci accentul căzuse pe repertoriul de operă, opereta constituind doar o parte secundară ca importanță (chiar dacă numeric predomina), introdusă doar cu scopul de a pregăti interpreții și publicul pentru genul mai pretențios al operei și totodată de a echilibra încasările. După dizolvarea « Societății lirice » spectacolele de operă devin din nou apanajul exclusiv al operei italiene și încetează pentru multă vreme să mai fie o formă esențială a vieții culturale românești.

În schimb apar nenumărate Companii de operetă. Unele de cea mai proastă calitate — o adunătură de saltimbanci rătăcesc prin orășelele de provincie dornice de spectacole, cu un repertoriu și interpretări sub orice nivel; altele — chiar dacă temporare — întrunesc sub conducerea unor « directori » destoinici ca Aron Bobescu, Al. P. Marinescu, Al. C. Bărcănescu, Niculescu-Buzău, N. Poenaru, G. Grigoriu etc., cîntăreți apreciați, și reușesc să prezinte spectacole satisfăcătoare.

În trupele acestea și-au început cariera marea cîntăreață Florica Cristoforeanu ca și Elena Drăgulinescu-Stinghe, G. Niculescu-Basu, V. Maximilian și popularul C. Tănase. Dintre cei care făceau deliciile publicului de atunci, și despre care ne vorbesc documentele și povestirile celor mai în vîrstă, merită amintiți Mara d'Asty și Băjenaru care trecuseră la operetă, Leonard « prințului operetei », Margareta Dan, Virginia Miciora, Nora Marinescu, Florica Florescu, Elena Theodorescu-Leonard, C. Stănescu-Cerna,

[3] *Societatea Lirică Română*, în *România musicală*, XIII (1902), nr. 18, noiembrie, p. 137.

[4] Aurelia Mihăilescu, Iosefina Stibal, Sevasta Săvulescu, Elena Theodorescu, I. Băjenaru, C. Grigoriu, Aurel Eliade, D. Theodorescu, V. Maximilian, N. Niculescu-Buzău, C. Stănescu-Cerna etc.

[5] Se pomenește de un spectacol terminat cu acompaniament de pian, pentru că orchestra neplătită, refuzase să cînte.

[6] N. Constantinescu, *Cu Elena Mavrodi despre ea și despre alții*, în *Rampa*, XIII (1928), nr. 3250, 19 noiembrie, p. 1.

P. Ciucuretti, G. Carussy etc., care depășiseră stadiul diletantismului și improvizației constituind o primă generație, ce pe baza unei experiențe scenice bogate tind către un profesionalism ridicat și în acest domeniu al artei muzicale, aparent minor, dar foarte greu de stăpînit datorită complexității mijloacelor cerute.

Unde, ce și cum jucau aceste trupe? Cum erau alcătuite? Sînt întrebările la care ne propunem să răspundem pe scurt pentru a da o imagine a ceea ce constituia forma de teatru muzical dominantă în primele două decenii ale secolului. Lucrurile se petreceau cam așa: un actor mai întreprinzător aduna în jurul lui cîțiva colegi formînd o mică trupă, închiria o « grădină de vară » în care construia la repezeală o scenă de scînduri și anunța cu mare reclamă o stagiune de operetă[7]. Grădinile Rașca, Blanduzia, Stavri, Orfeu, Union, Carpați etc. deveniseră în serile de vară neîncăpătoare pentru mulțimea de spectatori ce năvăleau din toate colțurile Bucureștiului. Dar să nu ne închipuim aceste reprezentații « la grădină » ca teatrele de vară de astăzi. Grădinile acestea erau de fapt restaurante, în care spectacolul constituia « programul », și simbioza dintre operetă și « consumație » era atît de strînsă încît în 1916 un ziar observa: « Dacă prin absurd vreo trupă ar juca. . . într-o grădină în care nu s-ar putea consuma o friptură și bea vreun alcool oarecare, cu siguranță că falimentul i-ar fi asigurat în foarte scurtă vreme »[8]. De condiția aceasta n-au scăpat decît trupa lui Grigoriu și trupele care jucau numai în săli, dar pe la începutul secolului ea părea firească și publicul nici nu ar fi acceptat altă formulă. Pentru că « opereta și ieftinătatea locurilor sînt o necesitate a timpului »[9], stagiunile estivale se dovediră neîndestulătoare și se prelungiră și peste iarnă în cîteva săli improvizate[10].

Într-o vreme în care diferențele de avere și de naștere marcau o prăpastie între păturile societății, teatrul de operetă ca parte a vieții sociale avea și el o rază de acțiune bine determinată, fiind un spectacol eminamente mic-burghez. În timp ce « lumea bună » frecventa opera italiană și turneele străine, mica burghezie — negustorii, « amploaiații », micii proprietari, meseriașii etc. — umpleau grădinile și sălile sărăcăcioase în care se juca opereta zilei. Cum arăta, cum se manifesta publicul acesta putem deduce din povestirea actorului Nottara despre matineele Naționalului, căci cei ce se duceau în serile de vară la grădină, la zile mari, de sărbători, ocupau pînă la ultimul loc sala Teatrului Național. Povestește Nottara: « Pe vremea aceea nu exista repaos duminical și negustorii ca și slujbașii stăteau un an întreg în prăvălie și n-o închideau decît la Paști și la Crăciun și atunci Teatrul era ticsit de copăieri, cu neamurile lor feminine cu testimele pe cap și cu scurteici în toate culorile, îmblănite din belșug. Veneau să asculte la teatru cum se juca *Iancu Jianu și Tunsu Calicu*, să facă reflecții în gura mare și să ia în chip serios parte la desfășurarea peripețiilor din dramele haiducești, de nu se mai înțelegeau actorii pe scenă; era o hărmălaie ca la bîlci, ce de-abia se potolea cu lăsarea cortinei ». În antract, « în sală începea un alt spectacol. Copăierii din parter strigau și chemau pe nume pe cei de la galerie, aceștia nu se lăsau mai prejos și chemau și ei pe nume, ba aruncau în staluri cîte o căciulă sau o coajă de măr ori de portocală »[11].

[7] Pentru a atrage publicul și a-i trezi curiozitatea se recurgea la cele mai naive trucuri; nu lipsea niciodată « surpriza » în afara programului care consta în numere ce aveau mai multe contingențe cu circul sau teatrul de bîlci decît cu opereta ca: un purcel umblînd pe sîrmă, șapte gîște potcovite etc.

[8] Cerber, *Grădinile de vară*, în *Rampa nouă ilustrată*, I (1916), nr. 293, 3 iulie, p. 1.

[9] *Cronica spectacolelor*, în *România musicală*, XIII (1902), nr. 17 p. 132.

[10] O descriere a sălii Dacia, deși datează din 1935 (deci cu vreo 30 de ani mai tîrziu) ne poate da totuși o idee de acum arăta pe vremea cînd găzduia spectacole de operetă. Făcînd parte din Hanul lui Manuc, devenit Hotel Dacia, sala de teatru în care se dădeau și baluri și se țineau întruniri politice, avea o intrare urîtă, ascunsă într-un culoar întunecos. Situată mai jos de nivelul intrării, încăperea lunguiață avea două rînduri de loji în fund, deasupra cărora se ridica galeria. Tavanul era zugrăvit cu îngerași, instrumente muzicale, flori și animale mitologice cu portrete în ghiare. « Dacă n-ar fi inscripția de dedesubt — spune H. Stahl — n-ai fi crezut în ruptul capului că sînt portretele lui Heliade, deasupra scenei, Alecsandri în partea opusă », flancate de Molière, Schiller, Dante, Dumas, Goethe și Rossini. « Două sobe ancestrale de tuci stau de strajă mohorîte în unghere. Lumina vine de sus, printr-un șir de geamuri mici, ocolind sala deasupra lojilor sub tavan. Aci, cu intrarea pe acoperișul hotelului este adevărata galerie de unde [se] asistă gratis la spectacole ». « La Dacia — continuă autorul — ai o adevărată expoziție retrospectivă a iluminatului. Pe scenă, după culise, sînt lămpi de ulei; pe gang, lămpi de petrol; în sală atîrnînd cu lanțuri groase de tavan două mari lămpi cu petrol cu fitilul rotund, de pereți și în loji becuri de gaz aerian ». (H. Stahl, *Bucureștii ce se duc*, București, 1935, p. 138).

[11] *Amintirile din teatru ale lui Constantin I. Nottara*, București, Ed. Adevărul, p. 10.

Pentru aceşti spectatori vechiul repertoriu de operete franţuzeşti, cîntate de toate trupele anilor 1890 era deja prea cunoscut. Offenbach, Hervé, Audran, Lecocq, fuseseră prezenţi pe scenele noastre vreo două decenii din belşug. Se simţea nevoia unei înnoiri, şi această sursă de noutate se descoperă a fi opereta vieneză. Ea pătrunde la noi şi se împămînteneşte cu mare succes în primii ani ai secolului; pe toate scenele nu se cîntau decît valsurile lui Oskar şi Johann Strauss, Ziehrer, Zeller, Souppé, Millöcker, Lehar, Paul Lincke, Léo Fall etc.

Cucerirea scenei româneşti înseamnă pentru opereta vieneză încă un bastion în marşul ei victorios prin toată Europa. Moda timpului o impusese peste tot în locul deja bătrînei operete clasice franceze. Aceasta se născuse în a doua jumătate a secolului al XIX-lea din nevoia de relaxare după o perioadă istorică agitată şi dramatică. O burghezie sigură de un viitor durabil şi liniştit se lăsa dusă într-un vîrtej de veselie. În aceleaşi condiţii de prosperitate economică şi certitudine orgolioasă s-a născut ceva mai tîrziu şi varianta ei vieneză. Imperiul Austro-Ungar cerea de la noul gen aceleaşi virtuţi euforice şi sugera acelaşi spirit de automulţumire. Pentru publicul mic-burghez care-şi pune în această epocă amprenta pe manifestările vieţii sociale, « opereta valsului » nu avea numai atracţia noutăţii ci şi unele contingenţe spirituale. Melodicitatea ei graţioasă, veselia fără maliţie, zîmbetul îngăduitor ce o luminează, şi mai ales sentimentalismul ei dulceag conveneau mai bine temperamentului său bonom decît causticitatea, cinismul şi uşoara lasitudine ce se desprindeau din opereta franceză. Şi în acest sens, este semnificativ eşecul «Companiei lirice» a lui Stephănescu care a pierdut, pentru că nu a înţeles spiritul timpului şi nu a ştiut să se adapteze lui, persistînd într-un repertoriu vechi; în schimb este cert că reuşita durabilă — unică pentru vremea aceea — a trupei lui C. Grigoriu se datoreşte tocmai promovării operetei vieneze şi urmăririi evoluţiei operetei moderne, conform gustului şi cerinţelor momentului.

Cum se jucau aceste operete se poate desprinde din ceea ce ştim despre organizarea şi stilul de muncă al trupelor. Spectacolul cu rare excepţii se sprijinea pe unul sau doi protagonişti, restul ansamblului fiind fără valoare. Despre o concepţie regizorală nici nu putea fi vorba. Corul se compunea din actorii care cîntau în spectacol [12]. Accentul cădea pe momentele comice şi pe cupletele localizate, căci publicului îi plăceau aluziile la idei şi întîmplări cunoscute. Partitura suferea şi ea adaptări, mai ales scurtări, căci spectacolele prea lungi plictiseau. Repertoriul nu era omogen şi oscila între farsă, vodevil, program de varietăţi şi operetă. Cîteva luni pe an colindau în turneu din oraş în oraş, improvizînd scena în curtea vreunei cîrciumi, cu decoruri rudimentare ce se limitau la un fundal pictat reprezentînd un interior sau un peisaj, după nevoie. Orchestră nu aveau şi se foloseau de vreun pian împrumutat sau de 2—3 lăutari locali [13]. Uneori, cînd ameninţa ploaia, V. Maximilian povesteşte că urcau pianul într-un camion şi porneau după el în convoi cu publicul ca într-un cortegiu funebru pînă la o sală închiriată numai pentru caz de forţă majoră, căci era mai scumpă decît grădina. În lumina slabă a cîtorva lămpi de gaz împrumutate de vecini, spectacolul se desfăşura dacă nu în condiţii tehnice bune, dar jucat cu pasiune şi dăruire. Căci trebuia să ai într-adevăr pasiunea scenei şi o adevărată chemare sa să înduri viaţa de lipsuri şi pribegie a actorilor. Istoria noastră teatrală a păstrat numele cîtorva oameni îndrăgostiţi de meseria lor, care şi-au petrecut viaţa pe scenă jucînd şi învăţînd şi pe alţii ce bruma ştiau şi ei, în condiţiile acestea anevoioase [14].

Cel care a reuşit să înfrîngă această tradiţie a « epocii eroice » şi să întroneze o organizare nouă de teatru permanent şi o concepţie nouă despre spectacolul muzical, este C. Grigoriu. Alcătuită dintr-un nucleu constant de artişti, avînd un sediu permanent, un

[12] Obligaţia de a cînta şi în cor, se stipula chiar în contracte, foarte puţini artişti fiind scutiţi.

[13] V. Maximilian îşi aminteşte de un turneu în care unicul instrumentist al trupei era un violonist stîngaci.

[14] Aron Bobescu — care întrunea în trupă toată familia lui şi a soţiei, fiecare avînd o seamă de funcţii chiar şi copiii de la 4—5 ani începeau să joace rolurile de îngeraşi — a colindat toată ţara ajungînd pînă în Polonia şi Rusia; Nicu Poenaru, în trupa căruia şi-au făcut debutul Leonard, V. Maximilian, Niculescu-Basu; Al. C. Bărcănescu; Margareta Dan. Cea mai bună dintre aceste trupe vagabonde era « Trupa de operetă comică de salon — Al. P. Marinescu » care beneficia de prezenţa Norei Marinescu, actriţă foarte iubită de public şi « neîntrecută pînă astăzi în tot ce a jucat ». Bun conducător, Marinescu a ştiut să adune mai ales pentru stagiunile din capitală, actori apreciaţi şi să introneze un regim de disciplină şi o atmosferă de muncă şi conştiinciozitate neobişnuite pe atunci. Sta-

repertoriu foarte bogat (de operete vieneze în principal) și mai ales « o vedetă » care se bucura de o imensă popularitate — tenorul N. Leonard — Compania a reușit să se mențină peste 20 de ani. Grigoriu a adunat pe cei mai buni cîntăreți și actori ai timpului. Repertoriul, dincolo de unele inegalități, era mult superior față de ceea ce se juca în mod obișnuit, iar calitatea spectacolului era incomparabil mai ridicată. Meritele lui Grigoriu din acest punct de vedere sînt incontestabile. Împotriva atmosferei de improvizație, de arbitrar și boemă care domnea, el a impus o disciplină severă și ideea de profesionalism strict. Era la curent cu spectacolele noi din Apus și își împrospăta repertoriul în fiecare stagiune cu ultimele succese de la Viena. Acorda o deosebită atenție montărilor, făcute în spiritul celor mai bune reușite ale genului, și se preocupa de concepția scenică a spectacolului; în acest scop a angajat ca regizor pe Paul Gusti și apoi pe Haralamb Lecca, extinzînd pentru prima oară la noi, ideea de direcție de scenă și în sectorul teatrului liric.

Florica Cristoforeanu (care a jucat în trupa lui) îl considera o personalitate remarcabilă chiar în comparație cu cei mai valoroși directori de teatru pe care i-a cunoscut în lunga ei carieră lirică. Talentul lui organizatoric, cunoașterea adîncă a publicului, competența artistică, îi dădeau o autoritate de necontestat. Aceste calități răsfrînte asupra Companiei sale au făcut din ea prima formație de durată și de ținută artistică din teatrul de operetă românesc [15].

Unul din punctele de atracție principale era primul tenor al Companiei, N. Leonard. El a personificat ideea de operetă la noi, și voga genului i se datorește și lui în mare parte. Tot Florica Cristoforeanu care a auzit pe toți marii cîntăreți ai secolului și a jucat alături de celebrități mondiale, scria cu admirație că « Leonard a fost un fenomen, un artist multilateral: o voce de calitate, un temperament exuberant și o inteligență scenică neîntrecută. Sub presiunea temperamentului, vocea i se încălzea, jocul devenea pasionat, iar arta lui scenică antrena și însufleţea tot spectacolul » [16]. « Artistul-minune » ajunsese un personaj de legendă, eroul tineretului; cărțile poștale cu imaginea sa, cîntecele, cupletele admirative ca de exemplu:

Iată, Leonard apare
Făt Frumos ca din povești
Rege-al operetei noastre
Vrăjitorule, tu ești! [17]

sînt dovada prețuirii nemăsurate a publicului și a unei popularități fără pereche în istoria noastră teatrală.

După război trupa (fig. 1) și tenorul ei nu mai cunosc succesele din primii ani ai secolului, căci începuse declinul genului atît de iubit odinioară. Opereta nu mai era la modă. Omenirea trecuse printr-o zguduire prea puternică pentru a mai gusta cu o participare naivă eternele povești siropoase și nesfîrșitele valsuri. De altfel, calitatea operetelor noi scăzuse mult și puține mai erau piesele bune, majoritatea fiind producții de duzină [18].

giunea trupei Marinescu era peste tot așteptată cu nerăbdare și locurile se dădeau cu mult înainte în abonamente. Reprezentațiile « de adio » prilejuiau manifestații zgomotoase, cu flori, discursuri, daruri și alaiuri triumfale prin oraș la lumina « masalalelor » în trăsurile trase de tinerii entuziaști. După plecarea din teatru a Norei Marinescu trupa s-a descompus și bătrînul ei director s-a retras la Fălticeni, unde pentru a-și potoli dorul de scenă îndruma spectacolele de elevi.

[15] De altfel, odată cu retragerea lui Grigoriu de la conducere a început și lenta ei decădere. Direcția Maximilian-Leonard, apoi Leonard singur, nu mai putea asigura echilibrul și impărțialitatea necesară, și nici nu putea acoperi latura organizatorică.

[16] Florica Cristoforeanu, *Amintiri din cariera mea lirică*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1964, p. 104.

[17] Cf. Theodor Bălan, *Leonard « prințul operetei »*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1965, p. 67.

[18] În *Rampa* din 1915 (*Rampa nouă ilustrată*, I (1915) nr. 33, 5 oct. p. 1), sub titlul *Opereta*, A. de Herz publica o destul de amuzantă șarjă la adresa clișeelor învechite ale operetelor: « — Bine că te găsesc! Te caut de doi ani prin toată Europa.
— De ce?
— Te iubesc! Nu știi ce este iubirea?
Aci tenorul tușește... apoi se îndepărtează de aceea pe care o iubește și spune:
Iuuuubiiiirea este uuuun ceva
Așa și-așa ... așa și ... așa!
După ce a cîntat și mulțumește publicului dacă a cîntat bine, revine lîngă iubită și-i spune:
— Așa e că mă iubești?
— Te ador, zice ea.
Apoi amîndoi:
Cînd te-am văzuuuut odată
Te-am cunoscuuuut îndată
și termină
Iuuuubiiiirea este un ... ceeeeva
Așa și-așa ... așa și ... așa!
Intră o doamnă! Nevasta domnului!

În plus, mai apăruse în acest timp un rival primejdios care atrăgea publicul larg și avea avantajul de a compensa eventuala slăbiciune artistică prin noutatea tehnică a spectacolului: cinematograful.

În presă apar tot mai des articole care pun sub semnul întrebării viabilitatea operetei ca gen, dar publicul nici nu mai avea nevoie să fie convins, căci el o părăsise deja. Spectacolele se jucau cu săli goale și majoritatea trupelor se dizolvă din lipsă de debușeu. Dar în grădina Oteteleșanu unde Grigoriu reușise — ceea ce nu reușise nici Opera italiană nici Teatrul Național — să joace în fiecare seară cu casa închisă ani de-a rîndul, își făcuseră educația muzicală generații de spectatori. «Nu se vorbea în București iubitori de teatru decît de aceste operete, nu se cîntau acasă sau în localuri decît ariile și valsurile din aceste operete» scria un ziar în 1921 deplîngînd «moartea operetei» [19]. Ea însă își îndeplinise misiunea istorică de a atrage către teatrul liric marea masă a publicului; în procesul de formare și finisare a gustului muzical, opereta a reprezentat o treaptă intermediară între vodevilul și comedia cu cîntece aparținînd de secolul XIX și formele muzicale dramatice superioare, contribuind astfel la crearea unei poziții față de fenomenul artistic și a unei opinii publice muzicale.

★

Ce se întîmpla cu opera în acest răstimp? După cum s-a spus, în urma eșecului Operei române sub direcția lui Wachmann, în 1901 stăpînirea dă în antrepriză spectacolele lirice de pe scena Teatrului Național unui impresar străin care se angajează să aducă o trupă italiană «di primo cartello».

Se pune firesc întrebarea: dacă preferințele unei părți din public mergeau spre Opera italiană, nu erau oare ele justificate pe plan artistic de superioritatea spectacolelor? Poate că trupele italiene se prezentau la un nivel remarcabil. Răspunsul îl aflăm în presa timpului; peste tot se vorbește de «decadența» trupelor italiene, cîndva «sărbătorite în toate marile capitale... astăzi... voiajoare... mai mult prin centrul Europei», cauzată de «tendința de a forma trupe de speculă» [20]. Impresarii încasau subvenția oficială și anjagau cu o sumă cît mai mică trupe mediocre care dădeau ocazie la criticile cele mai aspre. «Nimic mai ridicol decît elementele ce ni s-au prezentat anul acesta ca fiind di primo cartello» — scrie «Un amator» în «Artă și literatură română» —. «Oameni fără glas, alții fără joc de scenă, alții neexperimentați cu desăvîrșire; stele ce ne delectau mai ieri la café-chantant pentru un preț foarte modest fac acum să se ridice prețurile ordinare ale operei» [21]. Vechiul repertoriu «se joacă à l'improviste... cu o miză în scenă care provoacă rîsul, cu coruri care provoacă mila» [22]. Părerile sînt prea unanime și prea constante de-a

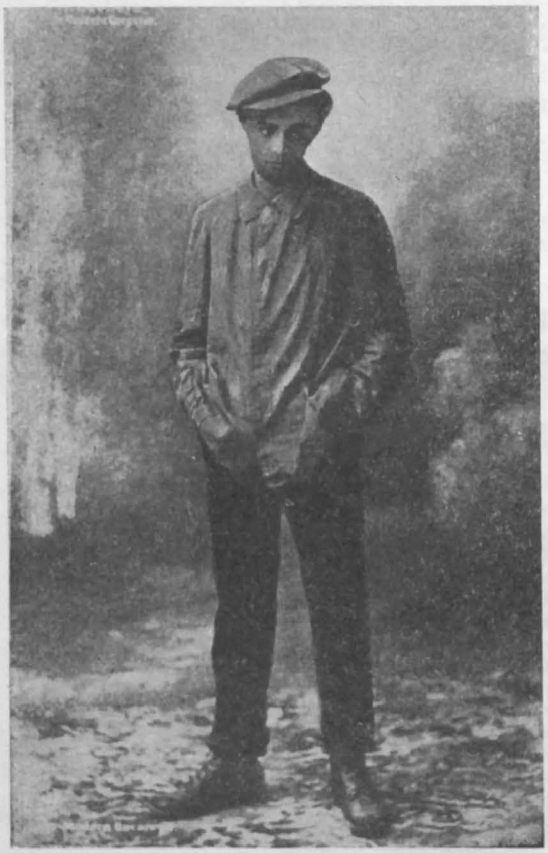


Fig. 1. — N. Leonard în opereta «*Contele cerșetor*».

— Cum, mizerabile, mă înșeli?
Și încep să danseze cîte-și trei.
Aplauze. Întră fete multe cu băieți mulți! Corul! Corul de obicei intră așa: — Ha! Ha! Ha!
Și la urmă cîntă cu toții:
Iuuuubiiiirea este uuuun ceva
Așa și-așa! Ha! Ha! Ha!
Așa și-așa! Ha! Ha! Ha!

[19] Fortunio, *Moare Opereta*, în *Rampa*, V (1921), nr. 1081, 6 iunie p.7.

[20] Manuscris George Stephănescu. Colecția Gabriel Stephănescu.

[21] Aluzia la «stele de café-chantant» nu este o figură de stil ci se bazează pe un caz autentic. Primadona Bel-Sorel anunțată ca o mare celebritate a fost recunoscută ca fiind, sub alt nume, cîntăreață la un local de noapte. Apariția ei în *Traviata* (ea fiind controltă) și *Carmen* a fost comentată ca insuficientă vocal, dar ajutată de experiența ei de «diseuse».

[22] Un amator, *Opera italiană*, în *Literatură și artă română*, 1901, nr. 11—12, p. 792.

lungul anilor pentru a nu le lua în seamă; ceea ce știm despre modul de organizare și practica artistică a acestor trupe justifică criticile de mai sus. Trupa se forma pentru o singură stagiune, dura trei luni și o operă se juca cel mult de două ori din lipsă de public (la a treia reprezentație sala rămînea goală), și deci repertoriul trebuia să fie foarte mare; este evident că sistemul nu favoriza unitatea și coeziunea ansamblului, și că la un asemenea ritm n-ar fi făcut față decît o echipă foarte bună și sudată prin ani de muncă comună. Se mai adaugă și dificultatea repertoriului abordat (*Lohengrin*, *Aida*, *Othello*, *Ebreea*, *Hughenoții*, *Mefistofele*, *Gioconda*, *Andrea Chénier*, *Carmen* etc.), precum și prezența în cîte un spectacol — prezență care nu era de natură să pună ansamblul acesta de strînsură într-o lumină bună — a unor mari cîntăreți. Între anii 1901 —1908 au trecut pe scena Teatrului Național bucureșean, în afară de marile noastre artiste, Darclée, Theodorini și Nuovina care veneau singure sau însoțite de o mică echipă de cîntăreți valoroși, o sumă de celebrități: cunoscuta cîntăreață wagneriană Lucienne Bréval, tenorul Alessandro Bonci, baritonii De Lucca, Battistini, Titta Ruffo, celebrele soprane de coloratură Regina Pacini și Luisa Tetrazzini, Yvonne de Tréville de la Opera Mare din Paris, Siegrid Arnoldson, Gemma Bellincioni, dirijorii Gaetano Bavagnoli și Pietro Mascagni și alții [23].

Fig. 2. — Darclée în rolul Chimène din opera *Cidul* de Massenet

Dar prezența acestor « stele » nu reușește să salveze ansamblul, care prin comparație părea și mai jalnic. Despre spectacolele « extraordinare » Ed. Th. Aslan observa pe bună dreptate: « Se dau opere noi cu o singură repetiție de scenă, ori opere nepotrivite cu puterile artiștilor, la alegerea divei, a cărei superioritate va face să reiasă și mai bine păcătoșenia lor. Din punct de vedere al artei aceste spectacole vor fi cele mai slabe ale stagiunii și vor reaminti de exibiționea fenomenelor de către saltimbanci » [24]. Cu toată reclama zgomotoasă [25] și sprijinul cercurilor «înalte», rezultatele financiare nu sînt prea strălucite; publicul meloman rămîne prea restrîns pentru a putea acoperi necesitățile materiale ale unui teatru de operă fie chiar și la nivelul mediocru la care se situa. Problema este comună Operei italiene și trupelor românești și ea își are rădăcina în puținătatea amatorilor de operă. Frecventatorii Operei italiene se recrutau din protipendadă, dar educați prin contactul direct cu marile teatre apusene, erau destul de pretențioși pentru a nu fi interesați de o interpretare slabă. Se limitau deci la reprezentații « extraordinare » în care găseau atracția celebrității promise și strălucirea unui eveniment monden. În rest sala era goală. Trupele românești aveau și ele publicul lor specific, recrutat din burghezie, și el foarte restrîns; acesta era eventual mai puțin pretențios, dar nu destul de format pentru a aprecia muzica în sine, dincolo de noutatea spectacolului sau a distribuției. O operă jucată de două-trei

[23] Mai merită menționat, ca un prim contact cu o școală intrpretativă și un repertoriu specific, turneul Operei Boheme a Teatrului Național din Praga, cu operele *Mireasa vindută* de Smetana și *Dama de pică* de Ceaikovski, într-o interpretare excelentă (1907).

[24] Ed. T. Aslan, *În chestiunea Operei române*, în *Literatură și artă română*, VI (1902), p. 41.

[25] Un afiș anunța pe Titta Ruffo cu binecunoscuta formulă « irevocabil ultima reprezentație », specificînd că « se va da » *Rigoletto* și Prologul din *Paiațe* « cu un do la sfîrșit ».

Fig. 3. — N. Leonard în rolul principal al operei *Povestirile lui Hoffmann* de Offenbach.

ori își epuiza spectatorii și trebuia înlocuită. În condițiile acestea este clar că veniturile realizate nu puteau susține trupele de operă, aflate într-un permanent faliment. V. Maximilian, care a fost la un moment dat și secretarul unei companii italienești, povestește că în stagiunea aceea avea un singur abonat. În fiecare seară în culise răsuna refrenul cîntăreților: « Non si paga, non si canta », și secretarul căuta prin sală cunoștințe care să-i împrumute suma necesară cheltuielilor spectacolului.

Această debandadă nu era destinată să îmbunătățească situația artiștilor români, și așa destul de precară. Contractele prevedeau angajarea foștilor soliști ai Operei române, dar sub clauze restrictive, care le anulau de fapt eficacitatea. Angajarea era condiționată de completări ca « numai pentru rolele secundare », « pe cît se va putea », « dacă se va mulțumi cu 600, 300 lei ». Comparația cu miile de lei (2.000 la 6.000 lei) înscrise în statele artiștilor italieni (neplătite, nu-i vorbă), dovedește situația umilitoare, de inferioritate în care erau puși cîntăreții români. Avînd salarii de mizerie, limitați la roluri secundare, tratați ca rude sărace pe propria lor scenă, unii descurajați renunță la cariera lirică, alții trec în formațiile de operetă unde chiar dacă din punct de vedere material nu erau mai favorizați, erau bine primiți și aveau posibilitatea să joace.

Cei mai curajoși pleacă peste graniță și reușesc acolo o carieră lirică irealizabilă în țară. Astfel, strălucitei generații de la 1890 — Darclée, Elena Theodorini, Popovici-Bayreuth, Giovanni Dumitrescu, Nuovina, Gabrielescu — li se adaugă în aceste două decenii nume noi ca Florica Cristoforeanu, Romanitza, Gitana d'Olmar, sau cu mai puțină strălucire dar cu merite certe Giorgio Baselli, Maria Herescu, Maria Serena, Caliopi Șeinescu-Beltrami, Onoria Popovici și mai tîrziu Mihail Nasta, Nectara Flondor, C. Stroescu etc.

Spectacole complete cu artiștii noștri se aud foarte rar, doar ocazional, organizate sau finanțate de ei înșiși [26]. Puținii compozitori români care scriu operă în acest răstimp, trebuie să recurgă și ei la același sistem dacă doresc să-și vadă operele reprezentate [27].

În fața acestei situații, Direcția Generală a Teatrelor făcea o naivă și resemnată constatare că «numărul artiștilor români ce se pot angaja pe scena Teatrului Național e foarte restrîns și din nenorocire în loc de a crește, scade din ce în ce » [28].

Se mai cîntau în românește la Național, cîteva vodeviluri și operete rămase moștenire de pe vremea lui Wachmann și Stephănescu, dar dispar cînd noul director Alexandru

[26] Astfel se organizează un spectacol cu opera *Cavaleria Rusticană*, în care au apărut Băjenaru și Popovici-Bayreuth cu ocazia vizitei lui Pietro Mascagni; dirijor a fost compozitorul. Altă dată Giovanni Dumitrescu în dorința de a « lăsa compatrioților săi iubiți impresiunea deplinei sale dezvoltări artistice și puterii sale vocale » a cumpărat (acesta era termenul consacrat) două reprezentații cu *Ebreea* și *Hughenoții* cu un ansamblu format din artiști români. Tot la fel procedează și Elena Theodorini pentru jubileul ei artistic. Bineînțeles că din această enumerare nu poate lipsi George Stephănescu, care la început în cadrul clasei de operă de la Conservator, apoi cu elevii săi particulari a organizat anual spectacole cu fragmente și în 1911 opera *Rigoletto* în întregime.

[27] « Premiere » de acest fel sînt: *Pescarii din Sulina*, operă comică, libretul și muzica de C. Moruzzi, jucată în 1901—1902; *Marioara* de I. Paschill (1904); *Fîntîna Blanduziei* de G.C. Cosmovici, în care au jucat G. Folescu și Niculescu-Basu, sub bagheta lui Alfonso Castaldi (1910); demne de menționat sînt cele trei spectacole (1913) date de corul Carmen cu *La șezătoare* de Brediceanu și *Cavaleria Rusticană* cu concursul soliștilor ardeleni Veturia Triteanu și Ștefan Mărcuș care mai cîntaseră aceste roluri la Sibiu. Foarte bine apreciată în presă încercarea n-a mai avut însă continuare. De asemenea este memorabil și turneul Reuniunii de cîntări din Sibiu cu opereta *Moș Ciocîrlan* de Tudor Flondor în 1906.

[28] Arhivele Statului București, Fond Teatru Național, dos. 44/1902.

Davila scoate din repertoriu toate spectacolele învechite. El cere într-o expunere foarte strîns argumentată şi amănunţită, organizarea Operei române în locul celei străine, care nu este « de un folos naţional, nici chiar artistic », într-o clădire, proprie în condiţii de funcţionare decente. Davila urmăreşte în perspectivă formarea unui ansamblu în adevăratul înţeles al cuvîntului, ca scop final al «educaţiunii artistice » pe care trebuie s-o dobîndească trupa. O prevedere importantă a proiectului este introducerea unei opere originale pe an, ca şi organizarea a 24 de spectacole populare pe stagiune, pentru « instrucţiunea muzicală a celor lipsiţi de mijloace » [29].

În acelaşi scop încheie un contract cu C. Grigoriu pentru 40 de spectacole dintre care 25 de operă şi operă comică (1907) [30]. Astfel, sub titulatura de Opera română, Grigoriu montează: *Philemon şi Baucis* de Gounod; *Madam Butterfly*, *Povestirile lui Hoffmann*, şi *Paiaţe* (ultimele două datorîndu-şi succesul creaţiilor remarcabile ale lui Leonard). După o stagiune rodnică (fig. 3) este nevoit totuşi să renunţe la contractul cu Teatrul Naţional şi să-şi continue independent activitatea de operă montînd *Cavaleria Rusticană*, *Traviata*, *Don Pasquale* şi *Hänsel şi Gretel* de Humperdinck. Planurile lui Grigoriu vizau departe şi el declara ferm că vrea să reînfiinţeze Opera română cu un repertoriu vast începînd cu Gluck [31]. Alegerea aceasta îi face cinste şi vădeşte o cultură muzicală superioară, dar intenţiile n-au putut fi realizate căci războiul balcanic le-a împiedicat, şi la scurt timp după aceea Grigoriu moare şi trupa se întoarce la repertoriul mai puţin ambiţios de operetă.

Însă ideea nu este părăsită şi în preajma primului război mondial asistăm la o nouă campanie de presă în favoarea ei. Pe de o parte trupele italiene nu mai puteau ajunge în ţara noastră şi viaţa muzicală se resimţea de lipsa spectacolelor de operă, pe de altă parte în acele momente grele, un elan patriotic, o dorinţă în fine concretizează în acţiuni de afirmare a valorii noastre naţionale şi pe acest plan, se manifestă într-o preocupare crescîndă, tot mai hotărîtă pentru înfiinţarea Operei române. Iniţiativa oficială rămîne ca şi pînă atunci în urmă, dar iniţiativele particulare, încercările de a organiza stagiuni de operă cu artişti autohtoni sub semnul fundamentării Operei române se înmulţesc. Între anii 1914 —1916 viaţa muzicală ia un nou elan. Mai toţi cîntăreţii români care activau în străinătate sînt aduşi de război în Bucureşti şi scena lirică românească nu are decît de cîştigat. Toţi îşi propun acelaşi ţel pentru care se fac încercări, se caută formule. Se constituie trupe care joacă 2 —3 luni, dispar, apar altele noi, întrunind cam aceleaşi nume într-o rotaţie caleidoscopică. Deşi pe scenele bucureştene se perindă în acest timp opt, nouă companii de operă, nici una nu reuşeşte să se permanentizeze. Organizarea în asociaţie şi conducerea particulară se dovedesc a fi neeficiente. Cauzele ce determină instabilitatea formaţiilor, în afară de momentul politic neprielnic, stau în greutăţile băneşti şi mai cu seamă în indisciplina artiştilor şi în lipsa unei conduceri ferme

Fig. 4. — Elena Drăgulinescu-Stinghe, Gilda din *Rigoletto*, de Verdi.

[29] Arhivele Statului Bucureşti, Fond Teatru Naţional, dos. 12/1907.

[30] Contractul cuprindea o serie de clauze în favoarea artiştilor români, de încurajare a debutanţilor etc. De exemplu contractele stipulau angajarea străinilor numai în caz de absolută necesitate şi condiţiona primirea lor de trei spectacole de probă, în timp ce românilor, ca fiind « la începutul carierii lor » li se acorda un an; rolurile secundare se încredinţau numai absolvenţilor Conservatorului pentru a-i obişnui cu scena şi a le oferi un debut; 5 % din venituri se împărţeau între artiştii români etc.

[31] Cf. Theodor Bălan, *op. cit.*, p. 103.

Fig. 5.—Egizzio Massini pe vremea cînd era dirijorul «Societăţii lirice române—Opera».

şi pricepute [32]. Totuşi, chiar dacă au numai o viaţă scurtă şi sînt în parte contestabile ca valoare artistică, ele au marele merit de a fi adunat laolaltă pe toţi artiştii lirici, de a fi demonstrat calităţile cîntăreţilor noştri şi de a fi contribuit la formarea unei opinii publice în favoarea etatizării operei.

Dintre aceste trupe efemere ne vom ocupa mai detaliat doar de una singură, semnificativă pentru popularitatea ideii şi ecoul ei în public. Pasiunile erau atît de aprinse şi problema Operei române devenise într-atît a tuturor, încît văzînd că pe cale oficială nu vine nici o rezolvare, în octombrie 1914, un grup de opt studenţi printre care Camil Petrescu şi viitorul om de teatru N. Vlădoianu, şi-au luat asupra lor sarcina înfiinţării Operei române. Ideea pare să le fi fost sugerată de un memoriu prin care baritonul Corfescu se adresa studenţimii cerîndu-i sprijinul pentru făurirea Operei naţionale. Studenţii, după ce s-au constituit într-o asociaţie, au strîns fonduri prin liste de subscripţie şi prin colecte publice în centrele universitare, au apelat la toţi artiştii români din ţară şi străinătate, au luat măsurile organizatorice, încredinţînd conducerea artistică lui Egizzio Massini, ei ocupîndu-se de administraţie. Trupa întrunea toate forţele noastre operistice într-un mănunchi impresionant (vezi nota 32). Deschiderea cu opera *Tosca* (fig. 4) a fost bine primită, dar adevărata sărbătoare a fost debutul tînărului bariton Jean Athanasiu în *Rigoletto*. Calităţile sale vocale excepţionale, plasticitatea interpretării, puterea de fascinaţie a glasului său, fac ca de la prima apariţie să devină artistul preferat al iubitorilor de operă. Se fac cele mai optimiste pronosticuri, se crede că problema operei e în fine rezolvată. Dar nevoia de a reînnoi mereu repertoriul, timpul scurt de pregătire, fac ca nivelul spectacolelor să scadă din ce în ce. Mutarea într-o sală improprie, spectacolele tot mai improvizate, capriciile şi neînţelegerile artiştilor [33], indisciplina generală periclitează şi această acţiune începută sub atît de bun augur. Polemicile, scandalul care însoţesc dizolvarea Companiei nu întunecă meritul ei principal, acela de a fi întrunit pentru prima oară nucleul de cîntăreţi care

[32] Vom încerca o trecere în revistă mai mult sau mai puţin completă a trupelor de operă bucureştene din perioada menţionată, cu personalul şi repertoriul lor. În 1914 ia naştere «Compania de operă italiano-română» condusă de baritonul Nicu Corfescu, pasionat animator al scenei lirice. Personalul cuprindea cîţiva cîntăreţi italieni şi pe: Maria şi Nicu Corfescu, baritonul Pădureanu, Maria Krebs, Eugenia Codrescu, başii: Rudolf Steiner, Gr. Alexiu; dirijori: Egizzio Massini şi Umberto Pessione. Repertoriul include obişnuitele opere italiene. Între 15 noiembrie 1914 şi 15 ianuarie 1915 îşi trăieşte scurta viaţă Opera română, organizată de studenţii bucureşteni — conducător artistic fiind Eg. Massini. Personalul întruneşte cei mai buni cîntăreţi ai timpului: Elena Drăgulinescu-Stinghe, Enrichetta Rodrigo, Caliopi Şeinescu, Demetrescu de Sylva, Costescu-Duca, G. Folescu, Romulus Vrăbiescu, Jean Athanasiu, V. Rabega ş.a. Dirijori, aceiaşi. În repertoriu *Tosca*, *Rigoletto*, *Aida*, *Faust*, *Lakmé*, *Carmen*, *Paiaţe*, *Cavaleria Rusticană* etc. 16 septembrie 1915 — ianuarie 1916: Compania de operă şi operă comică Artiştii asociaţi (iniţial «Stănescu-Cerna») în care au intrat: Vrăbiescu, Jean Athanasiu (codirectori), Niculescu-Basu, Alexandra Feraru, etc. Repertoriul este aproape identic, dirijor tot Massini. În afară de diverse combinaţii de turneu (Stephănescu — Spirea, 1915; Massini — Spirea, 1916, etc.) trebuie menţionată Compania Guriţă — Corfescu, despre care dirijorul Jean Bobescu spune că «nu era de dispreţuit» pentru că întrunea cîţiva cîntăreţi de viitor.: D. Mihăilescu-Toscani, Costescu-Duca, Niculescu-Basu, El. Drăgulinescu-Stinghe, Folescu, tenorul Mihail Nasta şi N. Livezeanu etc. În repertoriu pe lîngă operele obişnuite mai figurează *Căsătoria secretă* de Cimarosa şi *Favorita* de Donizetti.

[33] Pentru a ilustra atmosfera creată de unii actori dăm mai jos un fragment dintr-o scrisoare adresată de o cîntăreaţă direcţiei teatrului: «Într-un mod aproape sistematic mă faceţi să mă supăr. Dacă nu se face nici o schimbare la afişele de astă seară, după ce că multă lume a crezut că eu am cîntat şi eri la matineu, mă voi vedea nevoită să nu cînt, ba chiar va fi ultima oară că mă veţi avea printre dvs». Şi mai departe reproşează că nu se montează o operă cerută de ea: «Acum vă pierdeţi vremea cu alte opere, natural, pentru că nu s-a pus bunăvoinţă pentru mine.» Comentariile sînt inutile. (Cit. după *Opera română înfăptuită în anul 1914 de către studenţii universitari*, Bucureşti, 1915, p. 56).

vor constitui formaţia Operei române de Stat şi nici farmecul unei iniţiative spontane pline de elan tineresc.

După naufragiul Operei studenţeşti, speranţele renasc atunci cînd George Enescu cîştigat pentru ideea înfiinţării Operei, îşi dă concursul Companiei Artiştilor Asociaţi (în toamna 1915) pentru pregătirea spectacolului *Lohengrin*. Dar punctualitatea, înalta exigenţă artistică, seriozitatea în muncă a maestrului nu se potriveau cu moravurile cîntăreţilor care nu voiau să se supună unei discipline artistice severe. Se crează o atmosferă de boicot şi intrigă care îl determină să părăsească teatrul [34]. Neavînd studiată decît o singură operă — *Aida*, cu care făcuse o excelentă impresie la deschidere trupa nu poate rezista mult timp. Celelalte lucrări din repertoriu se prepară în grabă, după obicei, se joacă prost şi doar prezenţa unor cîntăreţi valoroşi mai poate salva cîteva săptămîni de stagiune.

Din acest moment prin aderarea lui George Enescu lupta pentru Opera română capătă o altă pondere. Eşecul suferit nu-l descurajează şi gîndurile sale se îndreaptă spre « o operă unde să auzi în limba noastră cu cîntăreţii şi muzicanţii noştri, marile capodopere ale lui Glück, Mozart, Beethoven, Weber, ale supraomenescului Wagner, apoi opere moderne, frumoase ca *Pelleas şi Mélisande* de Debussy, *Ariana şi Barbă Albastră* de Paul Dukas, *Boris Godunov* de Musorgski, *Salomeea* de Strauss şi mai tîrziu lucrări lirice româneşti... Adevăratul nostru repertoriu va trebui să se compună întotdeauna din capodopere autentice » [35].

Flagelul războiului care începuse din nou să bîntuie omenirea ajunge şi la noi, întrerupînd viaţa artistică, aducînd cu el ocupaţia germană, refugiul, foamea, sărăcia, epidemiile, moartea, tot cortegiul lui de dureri. La Iaşi, în refugiu, visul Operei române dăinuie datorită marelui visător şi patriot care era George Enescu şi eforturilor sale pentru ridicarea moralului celor din jur [36].

Din echipele artistice alcătuite de el pentru a aduce mîngîiere răniţilor din spitale, se formează grupul de cîntăreţi care la îndemnul lui Niculescu-Basu şi Umberto Pessione organizează cîteva spectacole de operă. Enescu le pune la dispoziţie orchestra înjghebată de el pentru concerte simfonice şi le acordă tot sprijinul său atrăgînd de partea lor şi direcţia Teatrului Naţional care le oferă sala, decorurile, costumele etc. Membrii acestei «Societăţi române de operă » sînt tot cei cunoscuţi, şi repertoriul cel obişnuit. Specatacolele sînt întîmpinate cu atîta entuziasm încît după închiderea stagiunii, la iniţiativa lui Jean Athanasiu se mai joacă încă o serie de zece reprezentaţii. Despre calitatea

Fig. 6. — Tenorul Romulus Vrăbiescu.

[34] Se pare că sugestia Maestrului cu venitul să se împartă egal între toţi membrii trupei i-a supărat pe conducători, ca şi intrasigenţa sa în privinţa pregătirii temeinice a spectacolului. O scrisoare impertinentă şi stupidă publicată în « Rampa », din 30 octombrie 1915 şi semnată de toată trupa ironizează preferinţele sale pentru repertoriul de înaltă ţinută, solidarizîndu-se cu « părintele sufletesc al formaţiei » — speculantul proprietar al sălii.

[35] Articol apărut sub titlul *A propos de l'opéra chez nous*, în *L'Indépendance Roumaine*, XXXVIII (1915), nr. 12229, 26 octombrie /8 noiembrie, este cel care a stirnit ilaritatea deplasată a cîntăreţilor şi răspunsul amintit în nota 34.

[36] În Bucureştiul părăsit de o parte din locuitori nu se mai gîndea nimeni la teatru şi muzică, doar Leonard şi Maximilian, rămaşi pe loc încercau să mai descreţească frunţile cu operetele lor. Nemţii aduseseră trupe de operă de la Darmstadt şi Dresda cu artişti buni şi un repertoriu ales: *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Tristan şi Isolda*, *Maeştrii cîntăreţi din Nürenberg*, *Walkiria*, *Fidelio*, *Carmen*, *Bărbierul din Sevilla*. Dar ceea ce în timp de pace ar fi însemnat un eveniment — primul contact al publicului nostru cu un repertoriu wagnerian într-o interpretare autentică — rămîne în aceste condiţii o obscură încercare a ocupanţilor de a atrage măcar pe această cale simpatia populaţiei.

spectacolelor vorbeşte pe larg presa ieşeană dar « cronica » cea mai prestigioasă este fără îndoială aceea făcută de George Enescu însuşi, într-o scrisoare deschisă menită a arbitra un diferend între unii artişti şi critici. Referindu-se la spectacolul cu *Faust* de Gounod, Enescu scrie că nu are « decît cuvinte de laudă » şi analizînd contribuţia fiecăruia, subliniază meritele dirijorului Jean Bobescu şi ale basului Edgar Istratty. Singurele obiecţii vizează prostul obicei de a se cînta în mai multe limbi şi numărul redus al coriştilor şi al instrumentelor de coarde din orchestră. În concluzie, consideră acţiunea aceasta « mai mult decît o încercare fericită... un început de realizare ». De aci înainte « depinde de generozitatea publicului şi a Statului ca pe-ncetul această înfăptuire să poată da pe deplin roadele ei » [37].

Generozitatea Statului, nu se face însă simţită nici după revenirea în Bucureşti, cînd întemeindu-se pe precedentul ieşean cîntăreţii cer sala Teatrului Naţional. Nu solicitau nimic mai mult decît ceea ce se acordase decenii de-a rîndul unor trupe de strînsură aduse de cine ştie ce impresar. Doleanţa lor era cu atît mai justificată cu cît dovediseră limpede că există forţe capabile să constituie o formaţie completă de operă de nivel naţional. Totodată, Conservatorul scotea în fiecare an un număr de absolvenţi cărora Statul avea datoria morală să le asigure un mijloc de a-şi valorifica talentul şi de a-şi justifica în mod demn existenţa socială. A-i lăsa în voia soartei echivala « cu dezinteresarea statului de energiile creatoare, cu înjosirea şi trivializarea talentului în spectacole de tavernă ». Răspunsul e negativ şi discuţiile din cadrul Comitetului Teatrului Naţional stîrnesc zîmbetul. Unul dintre contra-argumente este că prin primirea Operei s-ar da « o lovitură literaturii originale ce trebuie promovată », dar vorbitorul recunoaşte mai departe că la drept vorbind, pînă atunci nu se făcuse mai nimic pentru această literatură, obiecţia lui întemeindu-se pe « încrederea ce o are în viitor » [38]. Cu astfel de sofistică se refuză Operei române dreptul la o existenţă egală pe scena naţională. Totuşi, acum condiţiile sînt mature pentru o activitate susţinută şi de aci înainte neîntreruptă. Cîntăreţii se hotărăsc să reediteze experienţa ieşeană şi se constituie din nou (în septembrie 1919) în « Societatea lirică română — Opera », preşedintele fiind ales Ion Nonna Otescu, director artistic, Massini [39]. Scopul societăţii este, reluînd vechile deziderate niciodată împlinite: stabilirea bazelor Operei române ca instituţie de Stat, încurajarea creaţiei originale.

Fig. 7. — Gh. Folescu.

Problemele financiare continuă să fie foarte dificile. Pentru strîngerea fondurilor se dau concerte (printre care şi un festival Wagner), se lansează liste de subscripţie cu rezultate cam sărace, şi se recurge şi la patronajul Palatului regal şi al unor oameni influenţi, în speranţa unei uşurări. În fine cu destulă greutate se strînge suma necesară cumpărării unor decoruri noi de la Viena pentru cîteva opere.

[37] « *Opera* » *şi maestrul George Enescu*, în *Neamul românesc*, XIII (1918) nr. 127, 10 mai.

[38] Arhiva teatrului Naţional. Condica cu procese verbale cu începere de la 1 septembrie 1918,. Proc. verb. nr. 16, f. 40—42. Cit. după G. Franga.

[39] Membrii fondatori ai Societăţii sînt sopranele: El. Drăgulinescu-Stinghe, Alexandra Feraru, Enrichetta Rodrigo, G. Folescu, Edgar Istratty şi R. Vrăbiescu. Membrii societari: Costescu-Duca, V. Rabega, Elena Theodorescu, Alexandru Lupescu, Dimitrie Onofrei, etc.

Pornind de la ideea că principalii factori ai unei serioase formații artistice sînt îndrumătorii ei, se apelează la serviciile celebrului dirijor Felix Weingartner și ale regizorului Adalbert Markovski de la Volksoper din Viena; tot capitala austriacă furnizează și ansamblul de balet și o solistă. Stagiunea se deschide în martie 1920 cu *Aida*. Spectacolul este mai puțin un succes vocal (cu excepția lui Jean Athanasiu) cît o reușită regizorală. Este pentru prima oară că se acordă o atenție atît de mare acestui aspect. Pînă atunci regizorul era un personaj total neglijat în echipa unui spectacol liric, nu figura nici pe afiș, nici în « schema » trupei iar indicațiile scenice intrau în atribuțiile dirijorului sau ale unui interpret mai experimentat, (eventual directorul trupei), dacă nu cumva erau lăsate pe seama fanteziei individuale a fiecăruia. Societatea « Opera » este deci în această direcție o deschizătoare de drumuri, inaugurînd în tradiția noastră era regizorului de operă, atribuindu-i un rol de « dascăl » în procesul pregătirii spectacolului și al formării artistului complet, cîntăreț și actor totodată. O înțelegere superioară a complexității spectacolului de operă reiese și dintr-o cronică la *Samson și Dalila* de Saint-Saëns, în care se subliniază absoluta necesitate a unui « director de scenă cu gust artistic, cu o cultură teatrală vastă, un spirit luminat și în curent cu inovațiile... cele mai moderne ». În continuare se evidențiază meritele lui Markovski « care știe să imprime ansamblurilor acea admirabilă unitate de concepție, acea ordine supremă, acea stilizare precisă și amănunțită a gesturilor și atitudinilor fiecărui cîntăreț »[40].

Cuvinte de laudă pentru tînărul teatru are și un critic muzical vienez, care mărturisește că a fost impresionat de realizările obținute într-un timp atît de scurt, de calitățile unor interpreți ca Jean Athanasiu, a cărui voce « de o frumusețe rară găsește uneori accente de un efect covîrșitor », sau Vrăbiescu — « cîntăreț plin de gust » și mai ales de talentele deosebite de animator și dirijor ale lui Massini, « desăvîrșita și extraordinara lui siguranță... individualitatea... finețea liniei și vigoarea interpretărilor sale »[41].

Se dau în prima stagiune 45 de spectacole de operă, trei de balet și 10 concerte simfonice. Eforturile au fost mari, rezultatele morale satisfăcătoare, dar cele materiale pun în grea încurcătură pe organizatori — nu se pot acoperi nici măcar salariile coriștilor. Situația este cu atît mai tristă cu cît capacitatea artistică a colectivului se confirmase definitiv și renunțarea ar fi însemnat acum o adevărată trădare față de publicul care-i îndrăgise și față de propriul lor ideal.

Unii răuvoitori alegînd acest moment critic, profită pentru a crea o atmosferă neprielnică de minimalizare și de neîncredere.

« Curierul artelor » prin pana lui Juarez Movilă, (deși recunoaște unele lipsuri reale) ia apărarea « Societății lirice Opera » în numele perspectivelor ei de viitor, arătînd că nimic « nu trebuie să influențeze mersul înainte; greșelile se vor repara pe parcurs ». Rolul ei este să devină un « focar mare, care pe de o parte să asigure răspîndirea muzicei și artei muzicale... iar pe de altă parte... să asigure o existență onorabilă tuturor artiștilor de seamă lirici și orchestranți, potrivit talentului și muncii lor aici în țară »[42].

Dar aceste funcții ca și aceea de a promova creația originală nu se pot îndeplini decît de către o instituție de Stat cu un buget îndestulător, și cu o perspectivă amplă de dezvoltare. Toate inițiativele particulare, oricît de bine chibzuite și intenționate au ajuns irevocabil la dezastru după un timp destul de scurt. A imagina că s-ar putea pe această cale obține rezultate viabile era o utopie. Societatea « Opera » se dovedise artisticește vorbind destoinică, dar după trei luni de stagiune se afla în pragul falimentului, ca și toate celelalte dinainte. Se pune deci în mod logic problema imposibilității inițiativei particulare de a se menține și deci absoluta necesitate ca Statul să preia organizarea Operei.

Utilitatea și însemnătatea Teatrului Național de Operă pentru cultura muzicală a oricărei țări fuseseră demonstrate de istorie; importanța lui pentru cultura românească de asemenea. Era bine stabilit că în fine sosise momentul ca oficialitatea să treacă la acțiune și să înfăptuiască o dorință legitimă a muzicienilor și a tuturor oamenilor de cultură.

[40] Klingsor, *Mișcarea muzicală. În țară. Opera română.* în *Muzica*, III (1921), nr. 2, p. 47.

[41] *Heinrich Lauerstein, Un critic vienez despre Opera română*, în *Rampa*, IV (1920), nr. 712, 26 mai.

[42] Juarez Movilă, *Cronica muzicală*, în *Curierul artelor*, III (1920) nr. 23—25, 3—15 aprilie, p. 2.

Chestiunea era la ordinea zilei şi lupta de opinii se desfăşura cu înverşunare. Abordînd direct problema, Mihail Jora susţinea cu tărie că a întreţine o Operă este « o datorie identică cu aceea a întreţinerii unei şcoli, a unei linii ferate, sau a unui serviciu sanitar », subvenţionarea Operei « este o datorie de la care Statul nu se poate sustrage sub nici un motiv »[43].

« Rampa » propune confruntarea părerilor celor competenţi într-o anchetă. La întrebările ziariştilor răspund o seamă de personalităţi, dezbătînd pe larg toate aspectele. Concluzia e clară: iniţiativa particulară nu poate reuşi pentru că un repertoriu şi un ansamblu se formează în timp îndelungat de pregătire, ori întreprinzătorul pe lîngă faptul că nu poate investi o sumă suficient de mare nici nu poate aştepta, pentru că într-o întreprindere particulară ciclul de rotaţie al capitalului trebuie să fie scurt ; el se grăbeşte să-şi recupereze banii, spectacolele încep, repertoriul se epuizează repede şi simptomele sfîrşitului se arată — spectacole nepregătite, căderi, încasări mici, şi în sfîrşit desfiinţarea. Un teatru de Operă nu poate exista şi progresa decît cu un srijin material foarte puternic şi sub conducerea şi controlul Statului, pentru că numai el poate investi un capital suficient pe un termen lung şi cu riscul unor pierderi însemnate. Opera nu este o instituţie rentabilă nici chiar în marile capitale apusene, unde circulaţia publicului e mult mai intensă şi unde există deja create condiţii tehnice excelente, dar Statul trebuie să renunţe la punctele de vedere mercantile şi să susţină rolul de şcoală şi templu al Operei, rolul ei de al doilea Teatru Naţional. Mai existau şi voci care pledau pentru continuarea sistemului vechi, dar izolate ele se pierd în corul unanim al celorlalte. Ministrul Artelor de atunci era Octavian Goga, capabil mai bine ca oricine să înţeleagă raţiunile naţionale şi artistice ale dilemei. El decide preluarea de către Minister a Operei, desfiinţînd Asociaţia artiştilor pentru a pregăţi înfiinţarea Operei române. Discuţii nesfîrşite, tergiversări, zvonuri care produc panică printre cei interesaţi[44], complicaţii financiar-economice, întîrzie cîteva luni legiferarea noii situaţii. Comisii, verificări de gestiune, numiri de directori (care demisionează toţi pe rînd), plecarea unor artişti valoroşi ca Jean Athanasiu şi Drăgulinescu-Stinghe, certuri între actori, reclamaţii în presă[45] fac ca faptele în această etapă să se încurce într-un mod inextricabil pe care îl tranşează doar mult aşteptatul eveniment al înfiinţării Operei Române din Bucureşti ca instituţie de stat (23 iulie 1921). Totodată prin aceeaşi lege este recunoscută oficial şi Opera Naţională din Cluj, înfiinţată cu un an înainte de Consiliul dirigent român şi condusă de Popovici-Bayreuth.

Inaugurarea noii instituţii trebuia să aibă toată strălucirea cuvenită. De data asta mai norocos, *Lohengrin* a descins cu adevărat pe scena Operei sub bagheta magică a lui George Enescu cu un succes triumfal (8 decembrie 1921). O montare fastuoasă, o regie excelentă (datorată tot regizorului vienez Markovski), solişti buni, dintre care muzicalitatea inteligentă, dicţia perfectă şi prestanţa scenică îl relevă pe Vrăbiescu (Lohengrin), dar mai ales fascinaţia prezenţei la pupitru a maestrului, fac din acest spectacol, unul din momentele solemne ale culturii româneşti.

Cu acest spectacol începe în dezvoltarea teatrului nostru liric o etapă calitativ nouă, un capitol ce s-at putea intitula « Istoricul Operei române din Bucureşti şi Cluj ».

[43] Mihail Jora, *Opera română*, in *Muzica*, II (1919) noiembrie, p. 15.

[44] Întreg personalul Operei, alarmat de zvonul acceptării unei noi imprese scrie o scrisoare deschisă ministrului artelor rugindu-l stăruitor să nu dea curs acestei propuneri căci în orice condiţii ea ar însemna « distrugerea unei idei ».

[45] Elena Drăgulinescu-Stinghe de exemplu, se plinge in mod public de un « complot al elementelor [cu voci] dramatice contra celor lirice »; Jean Athanasiu este exclus din operă în urma unui conflict cu Folescu şi cu Comitetul de conducere; un tenor bine cunoscut ameninţă cu demisia dacă rivalul lui va fi primit în ansamblu, etc.

REZONANŢE TÎRZII ALE ARTEI WAGNERIENE

de GHEORGHE FIRCA

Dintre fenomenele care au ilustrat rapida dezvoltare a mentalităţii artistice a sfîrşitului de secol al XIX-lea şi a începutului celui următor, puţine au cunoscut amploarea şi gravitatea fenomenului wagnerian. Mai toate laturile artei compozitorului romantic şi, cu deosebire elementele stilistic-muzicale ale acesteia, şi-au găsit rezonanţele scontate dar şi unele de-a dreptul surprinzătoare, prelungite în timp şi părînd a se opune însuşi fenomenului ce le-a generat. Vom aminti numai în treacăt cele petrecute, deoarece o întreagă muzicologie va fi făcut oficiul de comentariu estetic, istoric şi morfologic al tuturor acestor consecinţe.

Modelul dramei muzicale a fost perpetuat de lotul impresionant al unor post-romantici germani, italieni, francezi, ruşi etc. Cu oarecare marcă de personalitate şi independenţă s-a impus Richard Strauss. Acelaşi, continuînd poemul simfonic Liszt-ian şi trecîndu-l prin tehnica mai subtilă a leit-motivului împrumutat de la Wagner, a reactualizat viabil muzica programatică.

Deşi cu rădăcini mai îndepărtate (identificabile la Beethoven, cel puţin), preluat de Wagner însuşi, principiul economiei tematice şi al ciclicităţii elaborării motivice resuscită în opera unui Franck, Ceaicovski, Dvořak, Enescu, Sibelius etc.

Virtuţile coloristice ale armoniei şi orchestraţiei lui Wagner, revelatoare şi constituie în chiar muzica acestuia ca entităţi în sine, au generat — printr-unul dintre cele mai izbitoare paradoxuri impresionismul muzical. (Convingerea că în drama muzicală există această « sugestie » colorată şi că ea însoţeşte cu efect simbolul textului literar a grăbit, în conglomeratul de idei ce pluteau în atmosfera epocii, apariţia impresionismului plastic şi a simbolismului poetic).

Însfîrşit, acţiunea exercitată asupra edificiului tonal se proiectează în « muzica viitorului » ca una din cele mai importante consecinţe ale gîndirii wagneriene. Voinţa lărgirii şi epuizării acestuia, cromatizarea intensă ce a clătinat tonalitatea însăşi, disoluţia diatonicului provocînd « criza armoniei romantice » (considerată de către muzicologie pînă la obsesie cu privire la «Tristan»), au condus la sistemele de totală independenţă a structurii cromatice din muzica lui Reger, Hauer şi Schönberg. Dar procesul dialectic al desvoltării şi implicit al negării punctului de pornire nu se opreşte aici. Continuarea acestuia însemnează, fireşte, apariţia anti-fenomenului pentru fiecare dintre categoriile pe care momentul imediat ulterior le-a preluat din arta lui Richard Wagner. Încă în opera lui Schönberg, atonalismul, devenit dodecafonie serială, nu mai este cromatismul aflat în faza dezorganizării (sau înaintea ei, ca la Wagner) ci un sistem de o altă esenţă şi, mai ales, integral organizat. Ceea ce se manifesta ca arbitrar în chiar primul atonalism al lui Schönberg, nu putea să fie apoi decît strictă determinare. Webern, care intuieşte valoarea germinativă a seriei (învederînd structuri mai mici decît complexul de 12 sunete ce se revendicau

din legităţi imanente ale muzicii), creează un nou tip de discurs, încă mai îndepărtat de modelul wagnerian. Iar eliberarea sub aspect ritmic al aceluiaşi discurs va fi desăvîrşită, pe de o parte, prin eforturile lui Stravinsky, Bartók, Enescu şi Messiaen, iar pe de alta, prin acelea ale lui Varèse şi ale post-webernienilor.

Picturalul şi contemplaţia statică în care se complăcea impresionismul au fost înlocuite prin reactualizarea formelor elocvente în sine ale neo-clasicismului, prin satisfacţia regăsită de « a face muzică » (acel « musizieren » al lui Hindemith). O atare doctrină vivifiantă de baroc muzical sau de epoci încă mai vechi, a avut o existenţă trecătoare şi, mai ales, neangajată pe o direcţie principală, dar a dat lovituri decisive picturalului impresionist, iar prin linearism, a repus în drepturi orizontalul contrapunctic faţă de verticalul armonic supradimensionat.

Savanta elaborare de forme, de ţesături armonice, de motive, de leit-motive, din maniera componistică, a lui Wagner (pe care am evocat-o ca generatoare a simfonismului post-romantic) a rămas o lecţie pentru toţi compozitorii de mai tîrziu. Chiar această aplicare la travaliu a dat naştere însă anti-fenomenului! Trecut prin fazele serializării sau ale extragerii « esenţelor » modale, materialul forjat se numi de aci înainte serie, tronson, obiect sonor, cluster, fascicol. De unde, o antinomică situare a netematicului faţă de tematicul lui Wagner, un tematic saturat, ajuns la consecinţele ultime ale artizanalului, ale posibilităţilor percepţiei şi ale semnificaţiei simbolic-metafizice.

Cu aceasta credem a fi arătat filiaţiile, a fi stabilit, pe cîteva planuri, înlănţuirile: *fenomen originar* (Wagner) — *fenomen derivat* (reacţiile estetice şi tehnice imediate) — *anti-fenomen* (tendinţele contemporane).

Iată că, privită sub unghiul uneia sau alteia dintre elementele tehnicii componistice, muzica wagneriană pare a nu mai fi propriu-zis o « moştenire », chiar dacă mai toate consecinţele contemporane sînt de neconceput fără ea sau reacţia potrivnică ei. . . Există însă un numitor comun, un principiu unificator, de la care, cu excepţia intervenţiei arbitrare a neoclasicismului, niciuna dintre tendinţele actuale nu se poate sustrage, şi anume, de la timpul muzical imaginat, realizat şi transmis de către Wagner. Acel timp lent, extatic, căutînd sensuri primare ale muzicii dar totodată o comuniune cu sensurile filozofic-simbolice supraadăugate! Nu numai a-l caracteriza ni se pare aici necesar, dar şi a-i desluşi sorgintea în diversele, complementarele şi — de aceea — greu separabilele izvoare.

Atitudinea lui Wagner muzicianul era aceea de voit literat: muzica, credea el, trebuie să ia naştere din idee, din simbol, din cuvînt. Îşi confecţionează în acest sens şi un program teoretic, neîndoios potrivnic spiritului pur în operă, spiritului mozartian (în virtutea căruia muzica are să-şi urmeze viaţa ei autonomă, neîncătuşată de cuvînt), şi, în orice caz mai subtil decît acela al predecesorului său într-ale reformei teatrului de operă, Christoph Wilibald Gluck.

Mijlocul prin care acest autor, cu predispoziţii literare şi contaminat de mania romantică a literaturismului, îşi realiza idealul creator era *muzica*. Dar această muzică nu era numai un mijloc iluzoriu, o modalitate neatinsă (cum era ea pentru un J. Jacques Rousseau sau, uneori, chiar pentru Gluck), ci resursa pe care Wagner o mînuieşte cu geniu. Totuşi, el nu va abdica nici măcar instinctiv de la principiile sale, nu va trece niciodată în tabăra acelor compozitori de operă încrezători în virtuţile neînstrăinabile ale muzicii (ne gîndim la un Verdi, Mozart fiind o revărsare de geniu muzical absolut şi nu produsul unei convingeri. . .). Wagner va izbuti acea asociere — pînă la un punct posibilă — dintre cuvînt şi muzică, asociere din care decurge şi una dintre cele mai însemnate trăsături structurale. Muzica, imensa simfonie dorită de Wagner, va urma legile impuse de prezenţa însăşi a poemului literar în operă şi, desigur, de legile particulare ale versului şi ale prosodiei. Dacă drama îşi poate releva în absenţa muzicii efectele lirice sau dramatic scenice într-un timp al ei, atunci reunirea lor într-o aceeaşi albie însemna o constrîngere sub aspectul dinamicii interioare pentru ambele arte. Ne interesează, desigur, consecinţa pe care o va fi avut de suportat muzica.

Trebuind să fie un suport şi un corespondent în expresie şi structură al ideilor literare, muzica îşi va modela şi reconsidera datele temporale ale fluxului său. Pentru ca lungile peroraţii lirice să nu fie încătuşate, pentru ca sensul fiecărui cuvînt încărcat cu sarcină poetică şi cu simbol să fie sezisat, muzicii îi era hărăzită o desfăşurare lentă şi greoaie. Modalitatea muzicală preferată va fi recitativul, necurmatul recitativ. Aparţinînd momentelor puţin vivace ale partiturii — ca întotdeauna atunci cînd precumpăneşte în stilul teatrului liric — el determină la Wagner specificul de « mişcare » al întregului sonor. Acea « allegrezza » a unei muzici născută din spiritul operei buffa (facilitată de subţirimea ţesăturii muzicale şi chiar de vorbirea precipitată a acestui fel de operă) nu va fi, teoretic vorbind, mai niciodată întîlnită în opera lui Wagner.

Unde era, dar, simfonia? Desigur, în orchestră! Dar ea era o simfonie pe măsura, nu atît a timpului literar, cît pe măsura acestei scurgeri încete a muzicii reunite tiranic cu cuvîntul; o simfonie care nu va mai cunoaşte nici mişcările scherzande survenite în gen din opera buffa sau din dansurile treptat asimilate pînă la preclasici în forma suitei şi nici dinamica mişcărilor pure (în sens de expresivitate a tempo-ului). Ea nu va fi o formă cu virtuţi arhitectonice propriu-zis instrumentale, respectiv o formă de sonată (nu intră în discuţie, desigur, părţile simfonice şi uverturile operelor sale), ci o continuă parte prelucrătoare a unor motive înlănţuite, derivate unele din altele, avînd a se « mula » peste intenţiile de sens ale poemului literar şi a ţine seamă de alcătuirea prosodică a acestuia.

Dacă am proceda, însfîrşit, asemeni autorului dramei muzicale, recurgînd la apriorismul formulelor estetice, am spune că însăşi premisa dramei sale era iluzorie. Căci Wagner voia nu asocierea tradiţională a verbului cu muzica « vocală », ci asocierea acestuia cu simfonia. E drept, aspiraţiile sale se îndreptau către acel model suprem, considerat de el a fi Simfonia a IX-a şi, mai ales, ultima parte a capodoperei beethoveniene. Oricum, şi această parte de simfonie — o veritabilă dar neobişnuită cantată — se supunea aceloraşi legi ale timpului muzical ca întregul simfonism beethovenean, deci, un timp muzical făptuit în sine şi despărţit printr-o evoluţie de cel puţin un secol de însoţirile muzicii cu timpul literar. Dar am merge prea departe dacă l-am acuza pe Wagner de ignorarea unui adevăr ce a devenit limpede abia vremii noastre... Cum nu sînt rare cazurile în care cultura europeană mai nouă a înţeles în felul ei formele perfecte ale trecutului şi mai ales pe acelea ale Antichităţii[1] (însăşi opera s-a născut dintr-o eroare), creatorul dramei muzicale face la rîndu-i greşeala de a-şi închipui că reînvie tragedia clasicităţii eline. Poate că pe atunci nimeni nu era capabil să-şi reprezinte, nici măcar în linii mari, cum era în fapt muzica vechilor greci şi cum se integra ea în drama din secolul lui Pericle, după cum şi astăzi — cu toată cunoaşterea unor fragmente de melos grec — puţini ar îndrăzni să se pronunţe asupra realităţii concret-artistice a acestei forme de artă. Sigur este că sincretismul tragediei nu putea să însemneze o confrerie a tragicului literar cu un avansat instrumentalism. Sincretismul era posibil numai într-o vreme în care arte înrudite prin esenţa lor temporală (ritmul) trăiau mai ales prin acest element unificator şi nu prin ceea ce le despărţea. Ca dovadă că sinteza artelor era prematură în drama muzicală a fost sciziunea lor imediată de după Wagner şi procesul petrecut, în fiecare dintre arte, de adîncire a virtuţilor lor (cu toată iluzia plină de roade a « împrumuturilor » dintre ele, în epoca simbolist-impresionistă[2]). Mai mult decît atît, în momentul istoric determinat, în care romantismul preconiza apropierea artelor, Wagner apare ca singurul ce a avut capacitatea

[1] Marx, într-o scrisoare către Lassale (22 iulie 1861) aruncă o lumină asupra modului subtil dialectic al preluării valorilor în cultură: « Astfel, s-ar putea spune că orice cucerire a unei epoci mai vechi care este însuşită de o epocă ulterioară, este *vechiul, greşit interpretat*! Faptul că, de exemplu, cele trei unităţi, aşa cum sînt construite în mod teoretic de dramaturgii francezi din epoca lui Ludovic al XIV-lea, se bazează pe o greşită înţelegere a dramei greceşti (şi a lui Aristotel, ca exponent al acesteia) este sigur. Pe de altă parte, tot atît de sigur este că ei i-au înţeles pe greci într-un mod care corespundea propriilor lor necesităţi artistice şi că au păstrat de aceea încă multă vreme această aşa numită dramă « clasică » chiar după ce Dacier şi alţii le-au oferit o interpretare justă a lui Aristotel. » (cf. K. Marx şi F. Engels, *Despre literatură şi artă*, E.P.L.P., Bucureşti, 1953, p. 26).

[2] Întreg procesul împrumutului de sugestii pe care literatura le-a contractat din muzica wagneriană avea să-şi dezvăluie caducitatea în estetica simbolistă unde argumentele cu aparenţă de fundamentare structurală sînt simple « formulări declarative », « arme polemice de epocă în lupta lor de a-şi impune inovaţia versliberistă » — cum spune Vladimir Streinu în lucrarea sa *Versificaţia modernă* (E.P.L., Bucureşti, 1966, p. 289). Criticul conchide, reactualizînd argumentul muzicologului Jules Combarieu cu privire la distanţa dintre ritmul muzicii şi ritmul poeziei, că, în această epocă « ne aflăm... tot la rezultatele de muzicalitate verlaineană a versului » (ibidem).

sintezei. Atîta timp cît cele două modalităţi de gîndire, dramatică şi muzicală, erau controlate de acelaşi spirit creator, asincronismul lor se rezolva în laboratorul intim al autorului. El devine însă iminent la un Strauss şi la libretismul său, Hugo von Hofmannsthal, care nu au reuşit să realizeze întotdeauna desăvîrşit o corespondenţă între timpurile lor specifice de gîndire artistică.

Revenind la realitatea autentică şi ultimă, aceea a muzicii din drama wagneriană, nu putem să neglijăm structuralitatea mediului tonal-armonic în care s-a zămislit timpul specific. Muzică romantică şi, deci, prin excelenţă armonică, muzica dramei a impus tuturor dimensiunilor discursului acel stadiu de desvoltare la care ajunsese armonicul: cromatizare intensă, sensibilizare a funcţiunilor, modulaţie continuă. Considerat şi sub acest aspect, fluxul sonor dovedeşte a nu-şi fi însuşit o altă condiţie temporală decît pe aceea a unei « consumări » lente în care complicatul angrenaj cromatic să poată funcţiona; elementul componistic a fost obligat deci să ţină seama de unele legi ale percepţiei, de unele impedimente ce stau în faţa receptării unei asemenea muzici.

Nu este pentru întîia dată cînd excesiva cromatizare va fi fost pusă în legătură cu desfăşurarea obosită, demobilizatoare şi demoralizantă a unui atare melos. Şi în această lumină, a confruntărilor multiple şi complicate dintre muzică şi dramă sînt de înţeles motivele ce i-au dezbinat finalmente pe Nietzsche şi Wagner, mai întîi copărtaşii entuziaşti ai ideii resuscitării sincretismului antic. Odată în posesia acestui « program », nici unul nici celălalt nu-şi dădeau seama că, în fapt, sincretismul preconizat de ei, avea un sîmbure ideatic opus, care va duce nu numai la o altă imagine a « artei viitorului » dar şi la o despărţire a poziţiilor lor[3]. Se ştie, Nietzsche vedea originea tragediei în spiritul muzicii, în timp ce Wagner concepea izvorul muzicii în dramă. Deci, din respect pentru domeniul de manifestare al celuilalt, fiecare va deplasa punctul de geneză. Dar, faptul grav rămîne acela al conţinutului acordat, în parte, termenului « muzică ». Muzica pe care o dorea filozoful îşi avea modelul în viguroasa artă dionisiacă, cu atributele ei revitalizante care să modeleze pe viitorul « supraom ». Muzicianul atingea însă punctul cel mai înalt al evoluţiei artei sonore din timpul său, o artă — pentru a ne adresa categoriei stabilite chiar de Nietzsche — prin excelenţă apolinică. Esenţa demobilizantă a muzicii lui Wagner, muzică ineficace din punctul de vedere etic al filozofului, nu i-a putut scăpa în cele din urmă lui Nietzsche.

Constatînd corespondenţa dintre mobilurile literare şi cele strict muzicale ce au hotărît apariţia timpului muzical lent în drama wagneriană, va fi mai greu să stabilim primordialitatea unui mobil sau altul. Sîntem în prezenţa unei complexe şi aproape indescifrabile interferenţe cauzale. Dacă gîndirea abstract-muzicală — este cert — prevala la Wagner, nu putem totuşi să ne-o închipuim ca fiind singură determinantă, ca neacţionînd specific în virtutea unor comandamente nu mai puţin speciale de ordin semantic-literar.

Oricare au fost pentru creaţia lui Richard Wagner premisele reale — istoric statornicite —, « înţelegerile greşite » ale altor forme de artă, acţiunea volitivă raportată la o sinteză a artelor, ele s-au strîns într-un mănunchi de consecinţe dintre care cea mai importantă este aceea a timpului muzical. Proiectat nu numai asupra epigonilor, asupra viziunii stilistice a urmaşilor imediaţi, acest timp pe care îl înţelegem ca pe o complexitate de factori temporali-dinamici, de o esenţă în primul rînd interioară (fapt ce nu exclude rolul direct evident al tempo-ului) a căpătat o însemnătate crucială pentru drumul sau drumurile alese de muzica contemporană.

Produs al unei arte ajunsă la apogeu, de un apolinic părîndu-i lui Nietzsche atunci fără ieşire, acest « tempo », trecut prin mulţimea experienţelor următoare a devenit un altceva, o nouă substanţă obligatorie pentru căutările noii muzici. Axiomatic ni se pare

[3] Cei apropiaţi în timp de conflictul sau mai bine zis de mediul spiritual declanşator al acestuia, vor crede în egala parte de vină ce le revenea: « Wagner şi Nietzsche care, din nenorocire, s-au înţeles aşa de greşit unul pe altul... » « va spune Paul Zarifopol (P.Z., *Pentru arta literară*, Edit. Fundaţiei pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1934, cap. *Artă literară şi simplă literatură*, p. 31). Noi înclinăm totuşi a considera că părerea lui Nietzsche rămîne neatacabilă dată fiind închiderea sa în limitele speculaţiei, în timp ce Wagner, pornind de la un fundament de o valoare teoretică aproximativă a încercat verificarea practică a teoriei; ori rezultatul a fost altul decît cel scontat.

însă că muzica zilelor noastre porneşte de la *acest* timp şi că oricît de negat ar fi wagnerismul în datele sale estetice sau concret-profesionale, această realitate a timpului muzical rămîne o constantă de gîndire, sensibilitate, realizare şi percepţie.

Pentru a cîntări cu justeţe quasi-totalitatea rezonanţelor pe care fenomenul Wagner le-a produs în spiritualitatea modernă, nu putem trece cu vederea nici ceea ce a însemnat pentru mai tîrziu acest tip de muzician şi actul său de creaţie.

În pofida excesului de romantism, deci a ponderii acordate instinctului, inspiraţiei pure, în elaborarea muzicală, actul *total* al conceperii dramei reclama forţe lăuntrice şi intelectuale ce întreceau limitele obişnuitului[4].

Necesitatea acestei voinţe creatoare venind în contradicţie cu muzica epocii avea să impună în cele din urmă tipul de creator modern, restructurat în datele unui intelectualism plurivalent. Sincretismul artei wagneriene era premisa şi totodată produsul acestui intelectualism invocat întru zămislirea operei, atitudine reprezentînd totodată încununarea năzuinţei romantice spre programatism[5]. Dacă şi numai dominarea pretextului literar reclama din partea compozitorului epocii programatismului şi o cultivare a altei sensibilităţi decît cea muzicală, în speţă cea poetică, o surprindere cît de generală a dialecticii ideilor şi conceptelor, cu atît mai mult erau ele obligatorii pentru cel ce îşi asumase răspunderea edificării dramei complexe.

Actul volitiv şi conştient, poate dominant în configuraţia artistico-psihologică a lui Wagner, se înscria aşa dar într-o serie de contradicţii cu o muzică pe care o caracterizam ca fiind preponderent romantică. La nivelul legăturilor mai intime dintre muzică şi poezie, dintre puterea iraţională de înrîurire a primeia şi simbolica supra-raţională a celei de a doua, se va ivi şi contradicţia în care disponibilitatea conceptuală a făuritorului dramei muzicale se opune sugestivităţilor cuvîntului muzicalizat. Dacă la Wagner, care nu era total inconştient de o atare elementară discrepanţă, aceasta devenea, atenuantă, una din raţiunile generatoare şi sintetizatoare ale dramei, resuscitarea ulterioară numai a senzorialităţii ce emana din arta sa va deschide calea investigării unor domenii aflate la pragul de percepţie de dinaintea raţionalului (fiecare artă operînd însă izolat, prin mijloacele sale specifice şi nu prin interferenţe)[6]. Se desprinde din această latură simbolic-senzorială a evoluţiei artelor — punct de plecare al simbolismului şi al impresionismului — un curent artistic şi de gîndire generat de romantism, curent desigur anterior dar şi ulterior lui Wagner. Ne referim la iraţionalismul reprezentărilor sensibile, la refugiul într-o lume iluzorie, fantastică a unui E.T.A. Hoffmann, a unui Tieck, a unui E.A. Poë. Lăuntricul individual exacerbat ce se supunea instinctului şi visului îşi găsea un corespondent filozofic în evitarea realităţii şi în neacceptarea reprezentărilor obiective din gîndirea idealiştilor englezi (Berkeley). Toate acestea se ridicau împotriva raţionalismului european de tradiţie aristotelică, şi cu deosebire, împotriva determinismului rigid şi a mecanicismului secolelor XVII-XVIII. Epoca lui Wagner va părăsi lupta între extremele acestor tendinţe, preferînd forme mai subtile. Fantasticul rămîne mai ales domeniul — quasi-credibil — al mitului repus în drepturi, iar determinismul mecanicist al gîndirii fizice sau filozofice cedase de mult în favoarea unei dialectici îndreptate spre cunoaşterea treptată a adevărului.

Este sigur însă, că din ceea ce voia să surprindă romanstismul dincolo de realitatea concretă şi sensibilă s-a transmis ceva epocii în care apare drama muzicală, simbolismul şi impresionismul. Loviturile se îndreaptă şi acum împotriva realismului şi chiar

[4] Eugeniu Speranţia găseşte în psihologia wagneriană o « voinţă de unitate — « între resorturile activităţii sale » fie pe planul ajungerii la absolut, fie pe acela al izbutirii structurării unei opere « compacte » (cf. Eugeniu Speranţia, *Medalione muzicale*, Edit. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1966, cap. *Dinamismul sufletesc al lui Richard Wagner*).

[5] Într-un foileton ce plasa în centrul atenţiei creaţia lui Wagner şi atmosfera muzicală care succede simfoniei beethoveniene, George Breazul distinge trei direcţii în simfonismul german, dintre care una este desemnată, semnificativ, a fi aceea a « Simfoniştilor programatici şi *intelectualişti* (s.n.) de sub conducerea spirituală a lui Liszt » (G. Breazul, *Al VI-lea concert simfonic dirijat de George Georgescu*, în *Mişcarea literară*, 1925, februarie 28). Deţinem materialul din biblioteca G. Breazul.

[6] Vorbind despre proza lui Alexandru Macedonski din « Thalassa », Tudor Vianu îl subliniază acest caracter: « Poetul şi-a conceput opera ca pe o « epopee a simţurilor» nu numai în sensul că eroul se consumă în combustiunea lor, dar şi în acela că toate regiunile senzorialului, văzul şi auzul, tactul, gustul şi odoratul urmau să fie puternic solicitate ». I se distinge apoi şi obîrşia: « În această tendinţă de a obţine colaborarea simţurilor, se cuvine să observăm un alt caracter modern al operei, de care atîţi alţi artişti ai vremii, un Wagner, un Baudelaire, n-au fost străini » (Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, Edit. didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1965, p. 422).

împotriva determinismului ştiinţific şi, este semnificativ faptul că argumentele înnoirii artelor, căutate în domeniul senzorialului, vor fi acelea folosite şi de unele curente filozofice; simţurile intuiţia, sînt aşezate mai presus decît experienţa. După Ernst Mach, lumea însăşi nu este o structură materială, o alcătuire de atomi, ci ea reprezintă o sumă de « senzaţii », culori, sunete, mirosuri, presiuni şi spaţii. Bergson — apariţie paralelă şi identificabilă cu mişcarea impresionistă — neagă realitatea reprezentărilor fizice euclidiene şi newtoniene, acceptînd ca singură realitate acea durată interioară, structurată de către psihicul nostru şi perceptibilă prin intuiţie.

De aici, stipularea îndepărtării omului de adevărata sa esenţă, de aici o punere sub semnul îndoielii sau o negare a sensului evoluţiei istoriei şi culturii europene pe linia raţionalismului grec şi pe aceea a datelor stabilite de Renaştere. Acestea sînt considerate fie ca puncte maxime ale unei evoluţii, fie ca puncte de la care a purces răul ulterior. Ideea involuţiei se înfiripă. Nietzsche crede posibilă o reînviere a tragediei antice pentru refacerea morală şi spirituală a sufletului contemporan; Spengler crede în declin şi propovăduieşte întoarcerea la mit şi la primitivitate; Heidegger vrea să restabilească adevăratul raport dintre om şi Fiinţă, prin întoarcerea acestuia la « existenţă ca existenţă », prin reintegrarea lui în natură, prin înlăturarea modului « fals » de gîndire cauzal şi raţional şi a reţelei convenţionale subiect-obiect.

Cu toată implicarea lui Wagner în curentul pe care în mare l-am denumi ca fiind « asaltul iraţionalismului », credem că tipul creatorului şi acţiunea acestuia asupra operei nu sînt incompatibile cu declanşarea unui raţionalism tot atît de caracteristic ambelor. Să analizăm în continuare altele dintre cauzele acestui raţionalism.

Exegeza propriei opere, întreprinsă de către Wagner, a atins proporţii neîntîlnite la un alt muzician al istoriei. Ipostaziat în răgazurile dintre fazele creatoare, sau concomitent cu ele, în teoretician, Wagner face apel la o seamă de idei legate de artă, de societate şi de politică, de estetica genului operei şi în special de principiile inovatorilor în acest domeniu, însuşindu-şi şi un bagaj întîmplător de idei filozofice (dintre care mai adînc şi mai stăruitor pe acelea ale lui Schopenhauer). Conglomeratul acesta de idei a constituit « programul » creaţiei sale plurale şi va fi oferit adesea sugestii în chiar imaginarea şi punerea în practică a artei sale.

La noţiunea consacrată de *Weltanschauung* a unui creator va trebui să acceptăm o nouă dimensiune, aceea conceptuală, adăugată prin activitate pe tărîm *acuzat* teoretic. Faptul nu explică numai tipul de creator intelectual care a fost Richard Wagner dar stabileşte în aceeaşi măsură, o nouă tipologie în care se vor încadra mulţi dintre compozitorii moderni. Respingînd postura de simplu artizan, creatorul modern îşi făureşte un cerc de idei fatal eclectic, dar care cel mai adesea configurează mediul căutărilor sale, îi explică preferinţele artistice şi temperamentale; în ciuda incongruenţelor logice şi de concepţie ale « sistemului », creatorul îşi stimulează fantezia, îşi deschide orizonturi nebănuite, chiar dacă o face din înţelegeri deformate ale lucrurilor.

O altă trăsătură a raţionalismului lui Wagner reiese, aşa cum anticipăm, din savanta elaborare a limbajului său, din acea « măiestrie conştientă a mijloacelor », cum o numeşte Adorno[7]. O pagină din Wagner poate fi, mai întotdeauna, « o problemă », o dovadă de ingeniozitate, un mănunchi de soluţii posibile, cum este acea veritabilă şaradă a acordului din *Tristan*[8]. Nimic mai fascinant pentru compozitorul de mai tîrziu, la care măiestria şi existenţa unui sistem al limbajului devin legi de neînlăturat. Impulsul cercetării şi experimentării pe tărîmul limbajului, în sensul sau în contra sensului stilisticii wagneriene, a fost, de aici înainte extrem. Pe bună dreptate a fost făcut Wagner aproape în întregime răspunzător (dacă îi putem atribui o vină morală în plus faţă de evoluţia obiectivă a evenimentelor) pentru înrolarea creatorilor în bătălia dată împotriva formei.

Raţionalismul wagnerian este — cum ne-am străduit a arăta — o emanaţie paradoxală a fenomenului însuşi. Dar, asemeni unei sarcini electrice de sens contrar, declan-

[7] Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1962, p. 190.

[8] « . . . a fost — spunea Enescu — „ matematicianul inconştient " prin excelenţă » (citat în volumul *George Enescu*, Academia R.P.R. Institutul de Istoria Artei, Edit. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1964, p. 36).

şate prin influenţă într-un mediu învecinat, excesul de romantism al operei wagneriene a provocat o opoziţie imediată în epocă: printre « brahmsieni », de pildă (excluzînd directa implicaţie a « clasicizantului » Brahms), sau la un Hanslick, în a cărui convingere estetică se preconiza autonomia imaginii muzicale, abstracţiunea jocului formelor, prin atacarea suportului sincretic şi programatic al artei adversarului. Reacţia anti-romantică a creatorului de mai tîrziu, precum acel obiectivism profesat de Stravinsky în perioada sa neoclasică, a reluat de pe noi poziţii arsenalul argumentelor hanslickiene.

Despre Wagner şi implicaţiile concepţiei şi artei sale s-a spus aproape tot ceea ce se putea spune vreme de mai bine de un secol. Evaluarea lucidă, din perspectivă contemporană, poate însemna o reconsiderare, o acceptare sau o respingere a uneia sau alteia din aceste implicaţii. Antrenaţi de o atare exegeză, nu vom pierde din vedere şi nu vom nega realitatea acestei personalităţi (rămînînd şi astăzi telurică), a cărei operă se impune, cu toate schimbările de gust şi de optică estetică, ca una fundamentală în sistemul de valori create de muzica europeană.

DIN ACTIVITATEA PEDAGOGICĂ A LUI D. G. KIRIAC

de LUCIA ALEXANDRESCU

«Soarta muzicii românești în școală se hotărăște». D. G. KIRIAC

Munca lui D. G. Kiriac, în fiecare domeniu în care s-a afirmat, a deschis drumuri noi. Între toate aceste laturi ale activității sale există o caracteristică care le unește, le impregnează, aceasta fiind funcția pedagogică. Fie ca interpret, fie ca om de știință sau compozitor, el și-a dezvoltat în principal aptitudinea de îndrumător, renunțînd de fiecare dată a se realiza pe sine. Iată de ce ar fi interesant să urmărim în ce direcții s-au manifestat, pe ce principii s-au sprijinit și ce rezultate au avut îndrumările sale.

Există în arhiva Institutului de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România, printre manuscrisele rămase de la Kiriac, cursuri redactate de el, a căror cercetare poate adăuga la ceea ce știm cîteva date reale pe care s-a sprijinit activitatea sa pedagogică-teoretică. Puținele file din cursul de compoziție ținut de Kiriac la Conservator aruncă o lumină nouă asupra creației lui. În cele ce urmează ne vom referi numai la creația cu funcție didactică declarată, anume la cîntecele pentru școlari și copii. Cursul de teorie și solfegiu (intitulat *Teoria elementară a muzicii* sau *Curs metodic și practic de solfegii și cînt coral*) apare ca o aplicare practică a tezelor susținute de Kiriac încă la începutul carierei sale, o dată cu publicarea, în 1898, în colaborare, a *Proiectului de programă pentru studiul cîntului în școalele secundare de băieți și fete*[1]. Între însemnări se mai găsesc cîteva file ce pot forma nucleul unui curs de dirijat și cînt coral — pe care l-a condus la Conservator — din care pot reieși problemele teoretice susținute la această catedră, dar care ne-ar putea da o imagine și asupra conținutului activității de la corul Carmen.

Într-una din însemnări găsim următoarele: « Ce visam eu pentru școală: cînd ne vin oaspeți străini de seamă, învățați, artiști etc., căutăm să le arătăm ceea ce avem mai original în țară, îi ducem în locurile frumoase: Sinaia, Constanța, la mănăstirea Argeșului; le arătăm costumele naționale, îi punem lăutari de seamă să le cînte. Tot așa aș fi dorit ca un străin intrînd în școală să auză *pe copii* (s.a.) cîntînd cînticele propriei lor națiuni, să se întoarcă cu o amintire originală. Dar de unde? Cine are vreme să se ocupe de așa ceva? Lucrurile au rămas tot unde au fost: copiii fac teorie și solfegiu, ceva searbăd »[2]. Aceste aprecieri subliniază sistemul defectuos de educație artistică din școala de cultură generală românească a începutului de secol: lipsa de practică, muzica însemnînd — ca obiect de predare — teorie aridă; dar mai demonstrează și altceva: incompetența celor ce dirijau învățămîntul muzical, neînțelegerea pe care o întîmpinau cei interesați în procesul formării tineretului. Kiriac va munci mult, antrenînd și pe cei din jurul său — făcîndu-și discipoli printre carmeniști sau printre elevii de la Conservator —, pentru a rezolva această obositoare stare de lucruri.

[1] *România muzicală*, nr. 18, din 1 noiembrie 1898, p. 153

[2] A.I.E.F., ms. 70, dos. 6 a, f. 3.

Programele şcolilor secundare şi ale Conservatorului se suprapuneau. Mai mult, erau lipsite de scopul care ar fi trebuit să-l aibă: dezvoltarea gustului pentru muzică al elevilor, în liceu şi, respectiv, în Conservator să contribuie eficient la formarea viitorilor muzicieni. În ceea ce-şi propune Kiriac să acţioneze dominantă va fi legătura cu elementul viu, cu practica, singura în măsură să aducă progresul.

Proiectul de programă, la care colaborează cu profesorul Al. Podoleanu, propune înlocuirea vechilor manuale îmbîcsite de prea multe date teoretice cu manuale care să simplifice noţiunile ce nu au în şcoala secundară o aplicare practică imediată. Se urmărea în acelaşi timp diferenţierea metodicii predării muzicii în şcoala secundară faţă de Conservator. Programa şcolii secundare va prevede pentru primii patru ani un curs complet de cunoştinţe teoretice restrînse, pentru ca în cursul superior să se dezvolte cu precădere latura estetică. Cursul superior cuprindea învăţarea istoriei muzicii şi a datelor biografice sub formă de clişee ce trebuiau reţinute. Acestea «se vor face mai tîrziu, prin lectură» — propun autorii; baza cunoştinţelor trebuind însă a fi asigurată de asimilarea unui repertoriu, de dezvoltarea auzului prin exerciţii polifonice, de învăţarea unor procedee de interpretare care să formeze gustul muzical. Toate noţiunile, ce urmează să fie predate gradat, se înlănţuie în mod natural, logic. Ni se relevă ca deosebită ideea că în dezvoltarea deprinderilor muzicale educaţia copilului trebuie să pornească în primul rînd de la cunoştinţele ce le are de acasă, în speţă de la cîntecul popular, pe care el deja ştie să-l cînte şi pe care trebuie să înveţe să-l şi noteze.

Această propunere de programă intenţionează să asigure eficacitate şi prestanţă predării muzicii în şcoală.

Acţiunile menite să dea imbold activităţii muzicale a copiilor, Kiriac le săvîrşeşte împreună cu colaboratorii săi de la Carmen. Corul Carmen colabora cu copiii în diferite ocazii. O serbare la Ateneu, în folosul cantinelor şcolare, Corul a susţinut-o cu concursul elevelor cîntăreţei Carlotta Leria şi cu corul de copii din clasele primare. Presa a privit cu mult interes acest concert inedit[3]. Kiriac se gîndeşte să asigure o permanenţă manifestărilor artistice ale elevilor; deci va propune Ministerului Instrucţiunii Publice instituirea unor concursuri care vor stimula activitatea muzicală, din şcoli, dîndu-i amploare. Ministerul aprobă o astfel de competiţie, ce urma să ridice nivelul producţiilor şcolare. Cîţiva carmenişti, sub îndrumarea lui Kiriac, îl ajută la instruirea copiilor, creînd în şcoli coruri, în scopul de a le forma acestora un repertoriu, dar, mai important, de a le dezvolta «simţul muzical», auzul şi dragostea de muzică. Cu prilejul primului Congres al maeştrilor de muzică, aceşti profesori benevoli au ţinut cu şcolarii lecţii practice, cu caracter demonstrativ. Una din metodele folosite în educaţia muzicală a fost pe larg comentată: cîntarea după auz, care consta din învăţarea de la cîntecul ştiut la notare şi apoi la solfegiere. O astfel de metodă obliga copilul să cunoască muzică, să se deprindă a face el însuşi raportul grafic al intervalelor fixate în auz prin melodia deja ştiută şi chiar îndrăgită. Unii profesori au întîmpinat cu opacitate această demonstraţie considerînd că o astfel de metodă este «contradictorie», pentru că ea «păcătuieşte şi după regulament şi după legile artei muzicale»[4].

Congresul avea în program discutarea noii organizări a învăţămîntului muzical. Discuţiile au fost precedate de referate, printre care: istoricul învăţămîntului muzicii din antichitate pînă în actualitate, locul muzicii faţă de celelalte materii de învăţămînt ş.a. D.G. Kiriac a participat cu referatul *Corurile şi pregătirea lor*. Nu ne este cunoscut conţinutul lucrării decît din cele scrise la acel moment în gazete. Referatul se limitează la analiza corului din şcoală, formulîndu-se toate întrebările ce se ivesc în momentul creării şi conducerii unui cor. Din consideraţiile asupra referatului reiese perfecta orientare a maestrului[5].

[3] *Voinţa naţională*, 1904, 8 iunie; «Cu această ocazie am putut admira rodul dat de Societatea Carmen prin formarea acelui cor de copii din clasele primare care a ajuns să execute cu atîta exactitate şi putere umanitară bucăţi, relativ destul de grele. Elevi ai maiestrului Kiriac au început să se împrăştie prin toată ţara şi să-l ajute, cu mare succes, în marea operă ce d-sa şi-a propus să facă».

[4] *Minerva*, nr. 337 din 20 noiembrie 1909, p. 1.

[5] *Minerva*, nr. 339, din 22 noiembrie 1909, p. 1: «Vorbind despre felul cum trebuie să procedeze maestrul de muzică în alcătuirea şi conducerea unui cor, d-sa [Kiriac] a făcut un lung şi amănunţit studiu asupra conducerii

Din 1900 activitatea didactică a lui Kiriac se leagă și de Conservator, unde va deține funcția de profesor la diferite discipline ca teorie și solfegiu, cînt coral și muzică bisericească, armonie, compoziție[6]. Bine pregătit, metodic și entuziast la cursuri, prietenos și « bun sfătuitor » cu elevii pe care îi pregătește pentru o meserie grea, pe care aceștia, lîngă profesorul lor, învață s-o prețuiască, Kiriac nu-și limitează eforturile didactice la catedră, ci continuă a lucra împreună cu elevii săi și după orele de curs[7].

Pentru aceeași lecție Kiriac redactează mai multe variante. Anulează unele însemnări și revine mai sistematic[8]. Nefiind satisfăcut de materialul didactic existent (ca bază folosea *Teoria muzicii* a lui H.L. Danhauser), își alcătuiește singur programa analitică, îmbunătățind-o permanent. La clasa lui Kiriac solfegiul avea rolul principal. Multe exerciții sînt scrise de el. Noțiunile și exemplificările sînt tratate gradat, el fiind preocupat de psihologia elevului în fața dificultăților. Își propune chiar ca temă de lecție *Cum se învață un cîntec ușor și scurt*[9]. Se îngrijește să redea totul în rezumat, cu cuvinte precise, să facă un curs complet pe scurt. Însemnările dosarului 7 b sînt o mărturie a migalei și minuțiozității cu care își pregătea cursurile.

Căutînd, pe linia continuității tradiției, căile pe care un popor poate evolua din punct de vedere artistic, Kiriac încearcă să le descopere în primul rînd în folclor. Consideră aceste eforturi drept o datorie, întrucît « Nu se poate face artă decît conform cu temperamentul poporului »[10]. Atît în cursul de teorie și solfegiu dar mai ales în cursul de compoziție, exemplificările aparțin atît literaturii muzicale clasice, cît și folclorului muzical. Iată, spre exemplu, la lecția despre terță, o colindă care, prin construcția ei, are darul să fixeze în auz acest interval (vezi foto 1).

Lecțiile de melodie ale cursului de compoziție[11] sînt structurate pe următoarele capitole: primele elemente ale compoziției muzicale, motivul, fraza, periodul. Există două versiuni ale acestor lecții. A doua, care pare mai recentă, este datată septembrie 1924. Unele capitole — după cum reiese din însemnarea lui Kiriac — sînt extrase după tratatul lui A. Reicha. Contribuția sa originală constă în aceea că își explică fiecare noțiune prin paralelismul dintre exemplul clasic și cel popular. O frază construită din motiv repetat este exemplificată cu un fragment din *Kinderscenen* de Schumann și un « Danț popular românesc » (vezi foto 2).

Interesul arătat folclorului este justificat. Din ceea ce am putut observa, remarcăm cum Kiriac este conștient că *repetiția* în cîntecul popular poate fi asimilată creației culte. Iată o construcție care îi aparține, o frază formată din triplă repetiție (vezi foto 3). Acest exemplu va apărea într-un cîntec de copii, anume în *Țara mea*. Regretăm că procedeele studiate în curs se opresc numai la secvențe (fie melodice, fie ritmice). Pe baza analizei cîntecelor pentru școlari și copii însă, vom încerca să găsim și alte idei, pe care Kiriac n-a mai apucat să le teoretizeze. Ne oprim numai la această parte a creației sale, întrucît cîntecele pentru copii l-au servit în cea mai mare măsură în încercarea de a descoperi fondul străvechi muzical, pentru a-i da sens într-o revalorificare în creația cultă contemporană. De la tradiție la revalorificare a constituit la el un principiu conducător.

Kiriac a scris peste o sută de cîntece și coruri pentru școlari și copii[12]. Tematica este variată, bogată, în limitele universului copilului, cuprinzînd toate preocupările lui, jocurile, noțiunile pe care acesta le primește, asimilează și dezvoltă. Conținutul tematic

corurilor. A vorbit despre diferitele mijloace prin care se pot alege vocile bune care trebuiesc să compuie un cor. A arătat cari sînt regulile muzicale pe care trebuie să le aibă în vedere maestrul atunci cînd este vorba de a se alcătui un cor care trebuie să aibă și justețea intonației și intenția autorului ș.a. ».

[6] *Conservatorul « Ciprian Porumbescu » 1864—1964*, București, Edit. muzicală, 1964, p. 69.

[7] Vezi în *Rampa* din 12 noiembrie 1911.

[8] În A.I.E.F., sub ms. 70, se găsesc însemnări cu privire la cursul de teorie și solfegiu în dosarele 7 a (care conține un caiet intitulat: *Teoria elementară a muzicii*) și 7 b (*Curs metodic și practic de solfegiu și cînt coral*). Acesta din urmă se deosebește de primul prin adaosurile unor explicații pentru o bună emisie vocală și o articulație clară, completate de exerciții. Dos. 6 b conține însemnări referitoare la învățămînt și dos. 6 c solfegii pentru Conservator.

[9] A.I.E.F., ms. 70, dos. 7 b, f. 130.

[10] Vezi în Adrian Vicol, *D.G. Kiriac — precursorul cercetării științifice a folclorului muzical românesc*, în *Revista de etnografie și folclor*, t. 11, 1966, nr. 5—6, p. 489—504.

[11] A.I.E.F., ms. 70, dos. 6 a.

[12] D.G. Kiriac, *Cîntece și coruri școlare*, caiet I (25 de cîntece) și caiet II (20 de coruri), București, ed. Jean Feder, f.a.; *Culegere de coruri pentru voci mixte pentru uzul școalelor secundare și al societăților corale* de D.G. Kiriac, profesor la Conservatorul de muzică din București, N. Bănulescu, maestru de muzică la cursul secundar, și G. Cucu, dirigintele corului capelei române din Paris, în publicațiile Casei școalelor București, Institutul de arte gra-

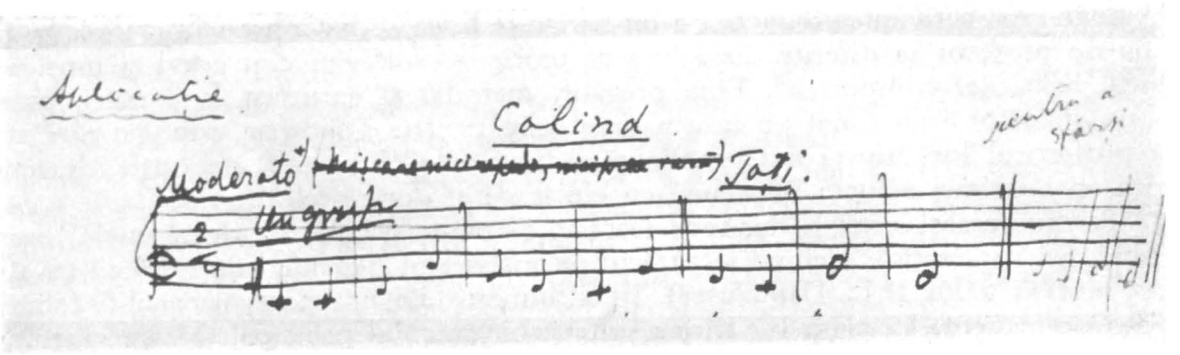


foto 1. — A.I.E.F., ms. 70, dos. 7 b, f. 35

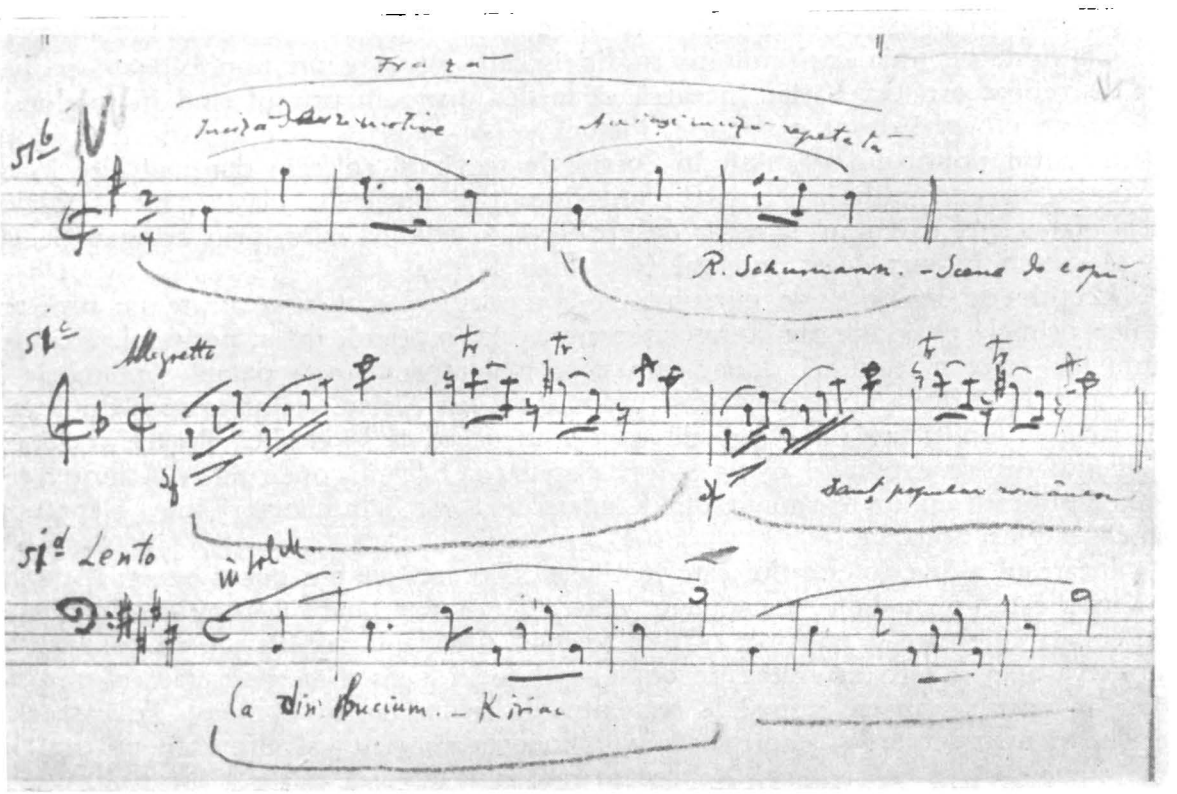


foto 2. — A.I.E.F., ms. 70, dos. 6 a, f. 5

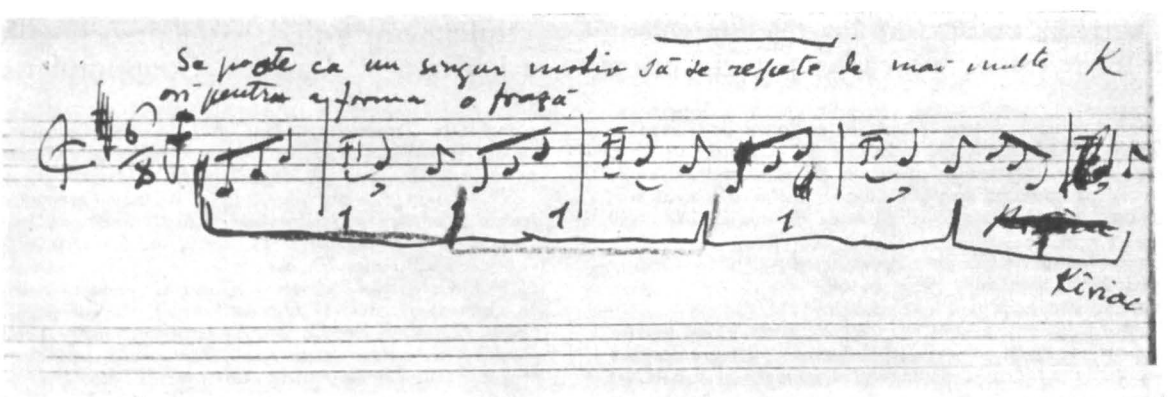


foto 3. — A.I.E.F., ms. 70, dos. 6 a, f. 6

constituie un fel de ghid al educației unui copil în raport cu natura și societatea în care se formează. De la cîntece de leagăn, jocuri, cîntece despre natură, cadrul se extinde la școală, la îndeletnicirile oamenilor mari, istoria patriei cu legende, cîntece populare și patriotice. Versurile aparțin unor poeți cunoscuți — V. Alecsandri, G. Asachi, C. Bolliac,

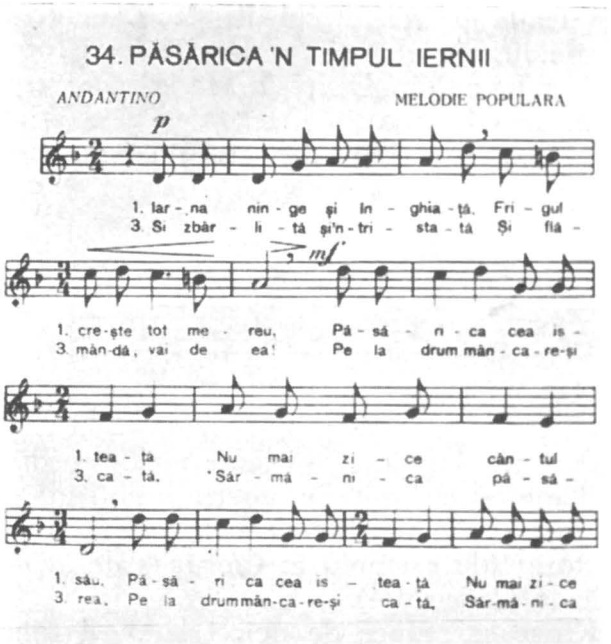


foto 4. — D.G., Kiriac, *Cîntece și coruri școlare*, p. 31

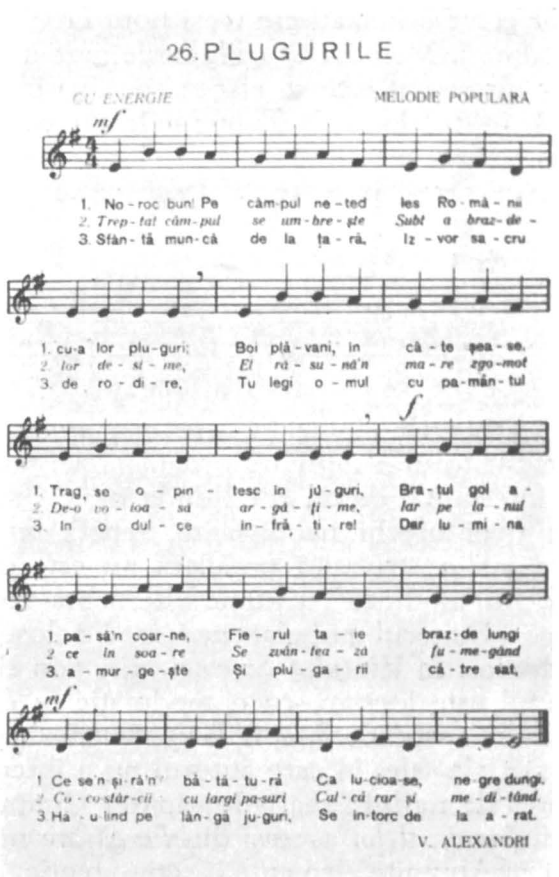


foto 5. — D.G., Kiriac, *Cîntece și coruri școlare*, p. 25

Șt. O. Iosif, G. Coșbuc, M. Eminescu — sau sînt populare, unele transmise prin intermediul unor informatori carmeniști sau din rîndurile învățătorilor de țară.

« Să fie simple și ușoare de executat. Să aibă o formă vizibil determinată, aproape schemă; forma clasică de lied simplă de 2 sau 3 perioade, bine conturate ; să se vadă bine unde începe și unde sfîrșește fraza... Mai convine genului acesta mititel forma cîntecului popular, care de asemenea este bine rotunjit... Armonia trebuie să fie ceva accesoriu. Melodia să aibă rost, să aibă înțeles complet și fără armonie »[13] scria Kiriac. Între cîntecele pentru copii se disting trei categorii: cîntece construite după model clasic, armonizări de cîntece populare și creații personale după model popular.

Sub titlul de melodie populară el cuprindea, pe lîngă creația autentică, și melodiile de largă circulație, fie țărănească, fie orășenească, printre ele aflîndu-se uneori și creații semiculte. Jocul *Baba-Oarba* este scris pe o melodie ce pare să fi circulat în mediul urban. Omonimul rural este mai simplu. Cîntecele de stea și unele colinde folosesc melodii bisericești vechi sau circulate prin biserică. Multe cîntece sînt scrise pe ritm de

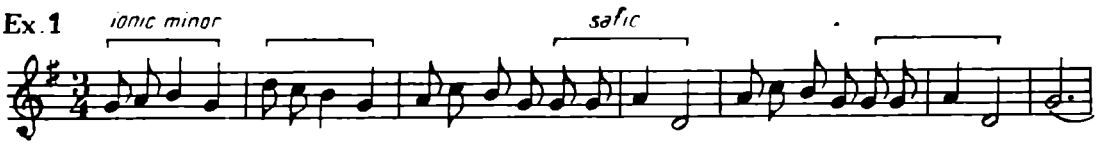
fice Carol Göbl, 1911; *Colecțiune de coruri fără acompaniament pentru usul clasei de ansamblu coral de la Conservatorul de musică pentru școle secundare și societăți corale* publicate sub îngrijirea d-lui D.G. Kiriac, București, Edit. Jean Feder, f.a.; în revista *Lumea copiilor*, 1922, apar pe rînd coruri pentru copii, aranjate pentru voci egale cu acompaniament de pian, tipărite postum de C.N. Brăiloiu, sub titlul *Cîntece și coruri pentru copii cu acompaniament de pian*; D.G. Kiriac, N. Bănulescu și N. Saxu, *Cîntece și coruri școlare pentru uzul copiilor din școalele primare*, București, din publicațiile Casei Școalelor, 1923; D. G. Kiriac, *Coruri și cîntece școlare pentru toate treptele învățămîntului*, ed. postumă îngrijită de C. Brăiloiu, București, 1930.

[13] G. Breazul, *Prefața* la D.G. Kiriac, *Opere alese*, București, Editura de Stat pentru literatură și artă [1955], p. 28.

horă: atrage atenţia cîntecul *Mamei noastre*, o horă asemănătoare celor din secolul al XIX-lea, de origine orăşenească.

Melodiile populare prezentate în colecţiile pentru copii sînt lucrate, transformate, de cele mai multe ori simplificate, dar în sensul cîntecului popular. Iată cum e folosită o cunoscută melodie populară în cîntecul *Păsărica-n timpul iernii* (vezi foto 4). Cîteva apar chiar schematizate (vezi hora *Lasă lucrul vin-la joc* şi cîntecul de stea O, *puternice-Împărate*). Melodia din *Plugurile* pare a fi o simplificare a unei geamparale (vezi foto 5). Dar interesant este că el percepe un ritm ionic minor — în *La sfînta Maria-Mare*, cunoscută în folclor sub *Tulesc oile de vale* —, pe care-l transcrie astfel, înţelegînd unitatea acestei formule ritmice, neprivind-o cu un auftakt. În acelaşi timp însă nu percepe saficul, pe care-l împarte în două măsuri (ex. 1).

Ex. 1



Un alt cîntec în care mai apare ritmul ionic minor este *Vine ploaia*. În genere, compozitorul simplifică ornamentele prea specifice sau unele formule melodice dificile de interpretat de un copil de la oraş. Probabil din acelaşi criteriu, pentru a nu suna straniu unei urechi neobişnuite, repetă uneori primul rînd melodic, pentru simetrie, fapt care într-o structură populară nu este obligatoriu (de exemplu în *Ciobănaş de la miori*. Dar nu modifică cu nimic alternanţa metrică de 4/4 cu 3/4).

Cîntecul popular pe care-l foloseşte Kiriac se reduce de obicei la 3—4 rînduri melodice. În *Vîntuleţ ce treci prin flori* el lărgeşte forma, păstrînd însă structura melodică: modul este locrian, cu o modulaţie în eolian (în versiunea acompaniată de pian nu lasă melodia suspendată, ci îi dă un centru mixolidian). Iată însă şi una din cele mai cunoscute lucrări ale sale, în care autorul nu a intervenit cu nimic în melodia culeasă de la informatoarea Ileana lui Zaharia Marin din Cîmpulung-Suceava, com. Valea Săracă (august 1913): *Graiul animalelor* aceeaşi din *Pe cărare sub un brad* [14].

Anumite elemente îi reţin atenţia, ca fiind specifice, şi le repetă în mai multe cazuri. Astfel, cvarta perfectă descendentă ocupă un loc de seamă în preocupările lui. Kiriac învaţă de la copii importanţa acestui interval pentru folclorul românesc. E cunoscut faptul că în cîntecul *Fierarul*, iniţial, melodia cadenţa pe o cvintă descendentă (*re — sol*). Copiii însă o executau modificat (*re — la*), schimbînd deci şi modul. Această schimbare se datora firescului, întrucît auzul copiilor avea intervalul de cvartă în mod inconştient fixat în ureche de spiritul ancestral. Kiriac dă dreptate copiilor şi transformă cadenţa într-o cvartă perfectă. Intuiţia şi experienţa îl învaţă că legile construcţiei clasice nu pot fi aplicate mecanic construcţiei populare, dar şi că structurile populare, procedeele, trebuie alese şi judecate înainte de a le asimila creaţiei culte. Elementul melodic de cvartă perfectă descendentă este exploatat şi în alte piese, în rezolvări diferite. De exemplu, în colinda *Florile dalbe* ea este punct de sprijin al liniei melodice; în *Nani-nani* (care se bazează pe o formulă populară cunoscută în genul cîntecului de leagăn) este dominant jocul pe treptele cvartei, melodia părînd a rămîne mereu suspendată. Această impresie se datorează şi construcţiei de două tetracorduri alternate, unul minor şi al doilea major, la distanţă de secundă.

Folosirea secundelor mărite în sensul în care se utilizau în secolul al XIX-lea, pentru a da caracter naţional muzicii, la Kiriac apare accidental. Putem indica şi un exemplu de acest gen, în *Ţara mea*.

Mai utilizează, rar, recitativul de baladă: în *Cîntecul lui Mihai Viteazul* şi în *Dochia*, unde formula e mai dezvoltată. Aceasta din urmă cadenţează prin terţă — procedeu tipic popular —, de care el se va folosi şi în alte lucrări. Melodiile în caracter popular sînt realizate în spiritul legilor creaţiilor folclorice, după norme în care melodia populară

[14] Vezi D.G. Kiriac, *Cîntece populare româneşti*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1960.

se creează în mediul ei — și aici se poate vedea marea calitate a lui Kiriac, spiritul iscusit și de adînc cunoscător al folclorului românesc —, în funcție de ritm, mod, structură, formule etc.

Teoria modurilor D. Kiriac o privește dintr-o altă optică. Concluziile lui sînt înaintate, apropiate de gîndirea contemporană modală, prin faptul că ajunge să descopere treptat

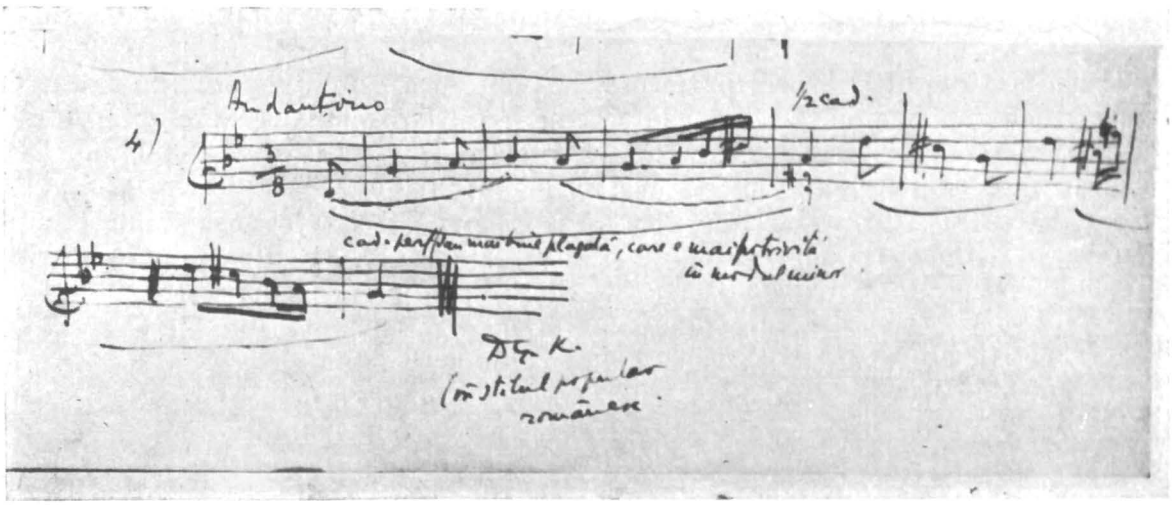
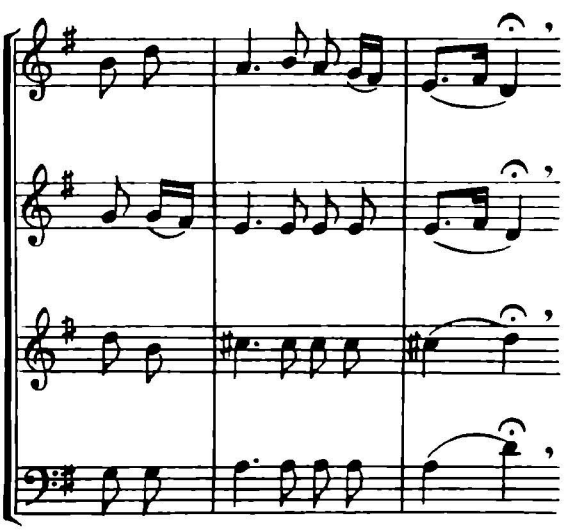


foto 6. — A.I.E.F., ms. dos. 6 a, f. 20

« constituțiunea acestei muzici (populare sau bisericești) », care « este esențialmente tetracordală sau pentacordală. Rar se întîmplă ca o melodie să păstreze în toată întinderea ei caracterul unui singur mod [15] ».

În școală tratează aceste lucruri numai sub aspectul armonizării, pentru că este

Ex. 2



conștient că « cei ce s-au încercat a armoniza melodii populare fără a cunoaște tonalitatea proprie acestor producțiuni, adică fără să-și dea seama de tonalitate sau gamă, au fost nevoiți să facă oarecari schimbări în melodii, pentru a o reduce la forma învățată la școală, singura formă cu care erau obișnuiți, ca în chipul acesta să-i

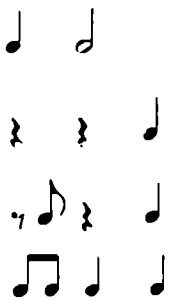
[15] I.D. Chirescu, V. Popovici și G. Breazul, *D.G. Kiriac*, în *Muzica*, 1952, nr. 8—9, p. 110. Cercetătorul A. Vicol în lucr. cit. relevă cum Kiriac ajunge să stabilească chiar « amestecul » unor moduri sau «tonalități ».

poată da haina armoniei. Dar pe calea aceasta, schimbările introduse au înstrăinat caracterul cîntecului [16] ». Iată și un exercițiu — pe care-l dă în clasă pentru analiză — (vezi foto 6).

Armonizările cîntecelor de copii sînt foarte simple. Un singur acord poate sprijini pe tot parcursul o melodie, rezolvîndu-se abia în cadența finală (VI_5^6 și VI_7 alternativ în *Mamei noastre*); sau o alternare de motiv (în care răzbat accente ritmice ale unui joc) la cele două voci ale melodiei *Secerișul*. Se mai remarcă o susținere armonică pe trei acorduri majore, plasate pe treptele I—II—IV, procedeu folosit și de taraful popular, în *Plugar și ostaș* (ex. 2).

Kiriac are predilecție pentru rezolvările polifonice. Imitația contrapunctică o folosește și în dialog cu pianul, la cîntecele care au acompaniament (de exemplu *Jalea orfanului*). Astfel, acompaniamentele sînt într-o totală dependență față de melodie. Reținem însă, pentru măiestria cu care este rezolvat ritmic, acompaniamentul la *Hai odor*. Cîntecul are pe tot parcursul o aceeași schemă ritmică (pătrime + doime). Aceasta este completată de pian variat ritmic de trei ori la mîna dreaptă (ex. 3), la mîna stîngă păstrîndu-se schema liniei vocale.

Ex. 3



În rîndul colecțiilor de cîntece pentru tineret se găsesc și culegeri întocmite pentru elevii de Conservator. Ele denotă dorința de a informa pe viitorii muzicieni despre tot ce literatura clasică corală oferă mai important ca repertoriu.

Kiriac creează la Conservator clasa de cînt coral, căreia îi erau destinate aceste colecții. La această catedră este numit, pentru început, suplinitor la 1 septembrie 1900 [17]. Greutățile pe care le întîmpină aici sînt de natură organizatorică, cursurile nefiind obligatorii. El e nevoit a se adresa ministerului pentru a se impune elevilor prezența obligatorie, pentru că numai în felul acesta cursul își putea atinge unul din scopuri, care era producția școlară. Și iată că în primăvara anului 1901 se înființează la Academia de muzică și artă dramatică un cor mixt, condus de Kiriac, ce va purta numele de Corul Academiei. Primul concert are loc în luna iunie a aceluiași an, atrăgînd atenția publicului și cronicarilor [18].

Cursul clasei de cor Kiriac îl elaborează singur. Există un document [19] care consemnează această muncă. Temele pentru discuții cu elevii sînt de ordin general și redate sintetic în însemnarea de care dispunem: formația corală, clasificări, compozițiile corale, compozitorii de coruri, bibliografia corală (sînt recomandate cataloagele și colecțiile bine întocmite), oratoriul și cantata. El acordă o mare importanță choralului. În dreptul creației lui J. S. Bach, *Choralbüche*, notează: « Bune de analizat pentru tonalitatea vechie proprie bisericei. Efectul acordurilor este impozant, întrucîtva rece, dur ». Se mai adaugă ca subiecte de predare creația și activitatea lui Palestrina și Bortnianski, creația lui Alexis Lwow, Rimski-Korsakov, Balakirev, Borodin, precum și discutarea activității unor mari corale ca Orpheon și Liedertafel (vezi foto 7 și foto 8).

[16] D.G. Kiriac, *Cîntecul popular și tonalitatea*, în *Gazeta artelor*, nr. 8 din 15 decembrie 1902.

[17] *Anuarul Conservatorului de muzică și declamațiune din București*, anul școlar 1899—1900, p. 6.

[18] *Apărarea națională*, nr. 178 din 8 iulie 1901, p. 2, și *Literatura și arta română*, iulie, 1901, p. 475—477.

[19] A.I.E.F., ms. 70, dos. 7 b, f. 63.

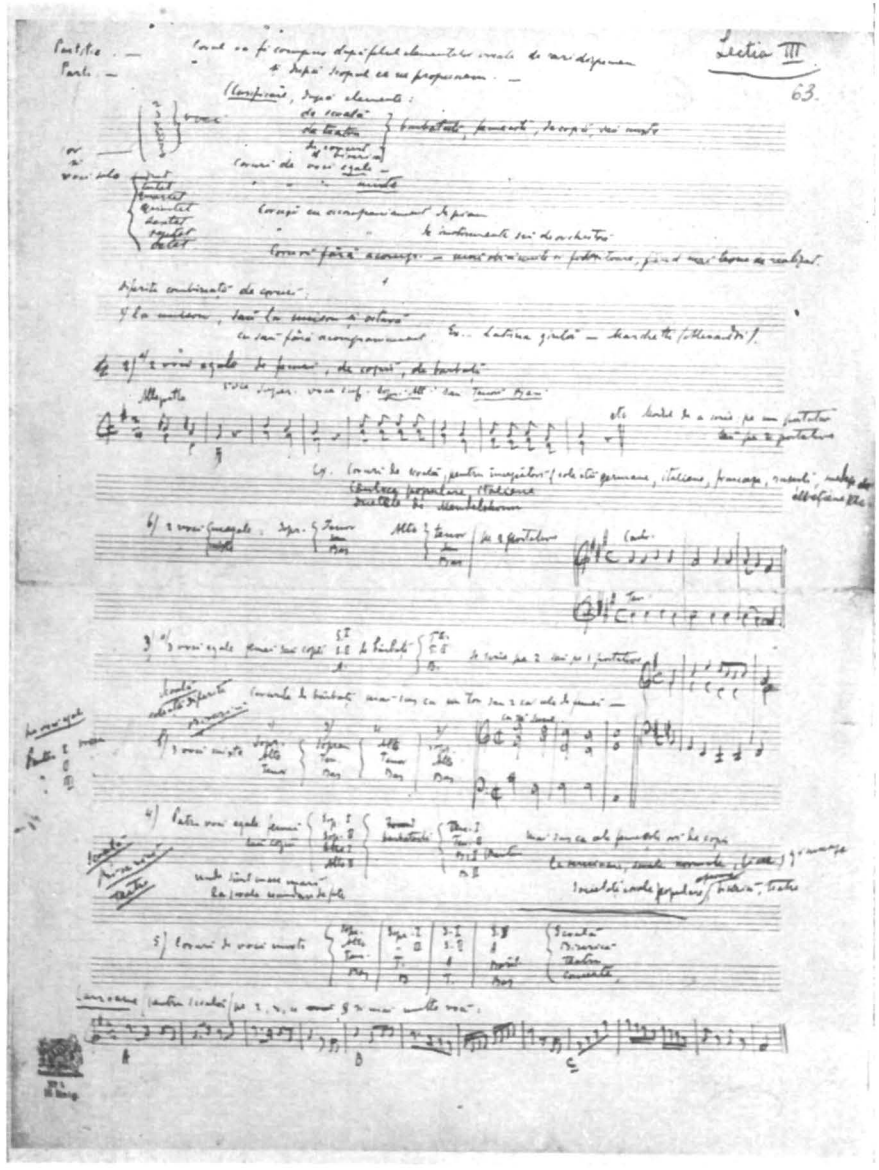


foto 7. — A.I.E.F., ms. 70, dos. 7 b, f. 63

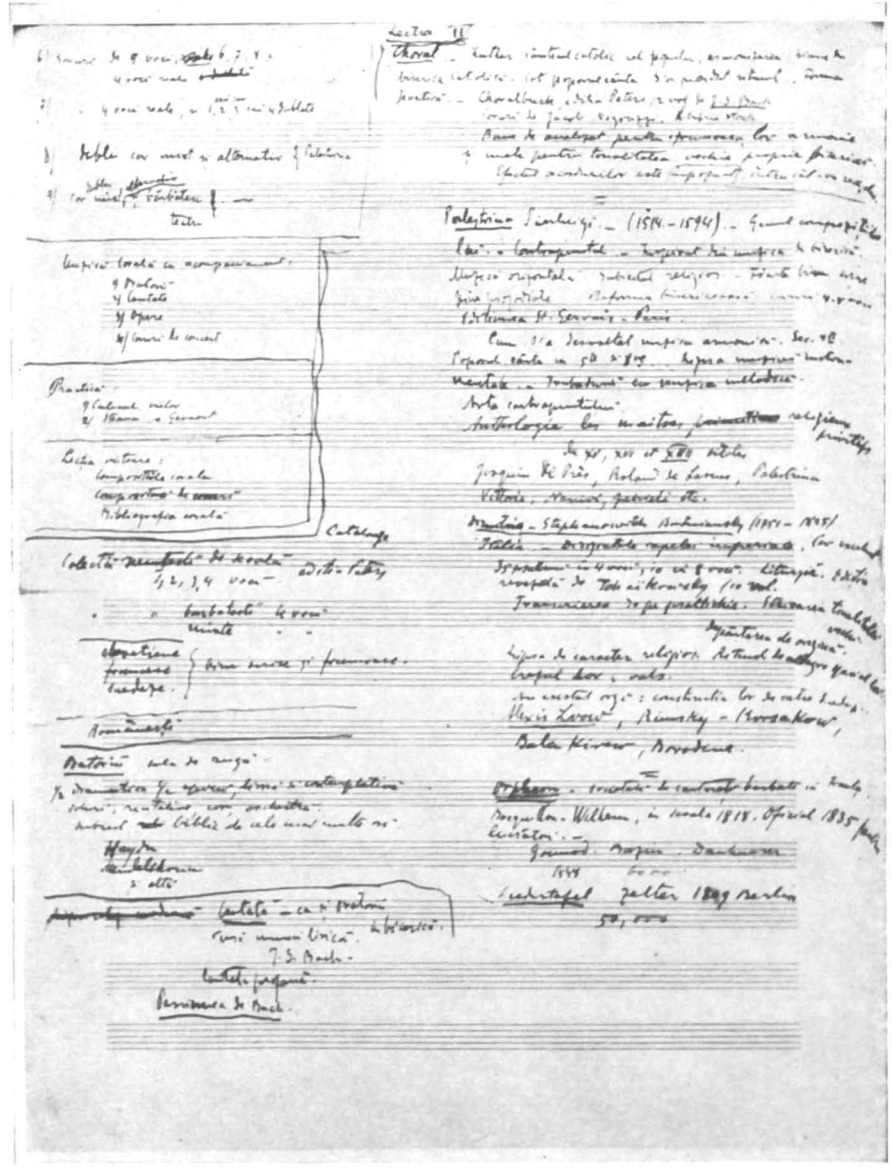


foto 8. — A.I.E.F., ms. 70, dos. 7 b, f. 63 verso

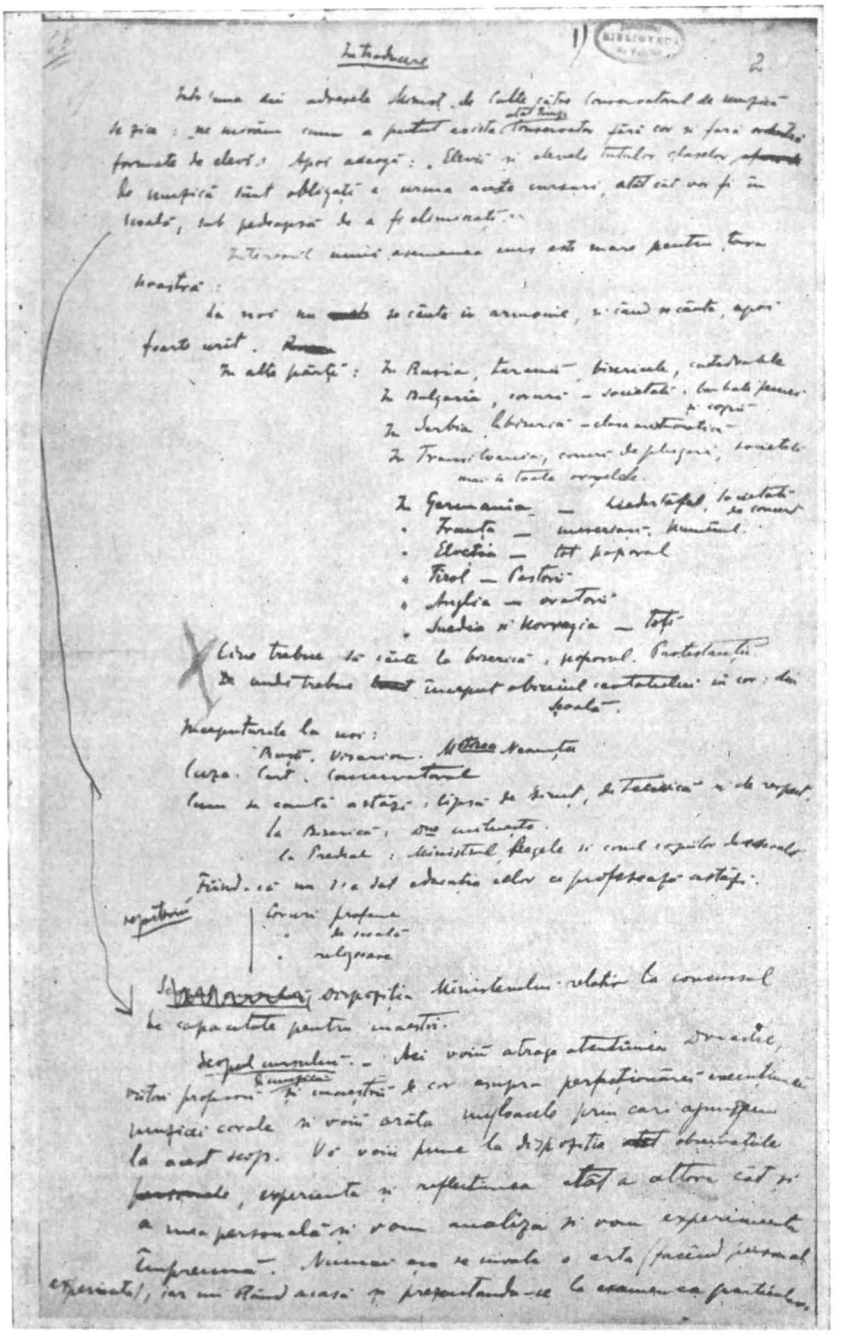


foto 9. — A.I.E.F., ms. 70, dos. 6 b, f. 2

Mai trebuie amintit un alt document [20], un răspuns al lui Kiriac la o circulară a ministerului, în care, pe scurt, explică scopul cursului de cînt coral (foto 9). Însemnările se referă la tradiţia cîntării la români, precum şi la alte popoare, demonstrînd astfel importanţa acestui experiment pentru progresul artistic al muzicii româneşti. Şi încheie: « Vă voi pune la dispoziţie observaţiile, experienţa şi reflecţiunea atît a altora, cît şi a mea personală, şi vom analiza şi vom experimenta împreună. Numai aşa se poate învăţa o artă (făcînd personal experienţă), iar nu stînd acasă şi prezentîndu-se la examen ca particular ». Aplicarea în practică a tuturor tezelor sale a constituit un alt principiu călăuzitor activităţii lui. La maturitate, Kiriac îşi explică poziţia în mişcarea muzicală, nevoia de a cuprinde

[20] *Ibidem*, dos. 6 b, f. 2.

atît de multe domenii: « Datoria mea de dascăl nu e numai să fac cursuri la școală, ci, mai mult, să îndrumez, pe cît mă iartă puterile, la o activitate rodnică neamul din care fac parte, grupul de oameni de la care am moștenit totul, și viață, și minte, și bucurii, și întristări » [21].

Latura educativă a pedagogiei lui Kiriac demonstrează că, învățînd să cunoști trecutul muzical și arta poporului din care faci parte, pătrunzi pe căile adevăratei arte naționale, singura reprezentativă pentru o națiune. El ajunge să întemeieze întreaga educație muzicală pe cunoașterea folclorului și prin aceasta se deosebește de alți pedagogi și teoreticieni români. În acest fel a avut o influență hotărîtoare asupra multor generații de muzicieni români și, implicit, asupra întregii dezvoltări a școlii naționale românești.

[21] *Rampa* din 12 noiembrie 1911. În același sens se exprimă Nicolae Iorga la moartea lui Kiriac: « Adînc înțelegător al originalității artistice a neamului său, el nu s-a mulțumit s-o îmbrace în formele unei arte pe atît de știutoare, pe cît limpezi, ci a grupat în jurul său, în jurul idealului său, o întreagă falangă de luptători întru izbînda acestei lupte, pentru sănătatea și înălțarea societății noastre. Luînd tineri din toate clasele, învățîndu-i și îndemnîndu-i, dîndu-li ceva din comoara propriei sale ființe, el a exercitat asupra lor una din acele hotărîtoare influențe care transformă ființa omenească », în *Oameni care au fost*, vol. II, București, Edit. Pentru literatură, 1967, p. 237.

N O T E Ş I D O C U M E N T E

I. IOAN PONI

S-a născut în anul 1818, la Roman. Elev al Academiei Mihăilene, Ioan Poni compunea versuri şi tirade tragice, pe care le declama cu « ifos » actoricesc. Debutează în stagiunile trupei ieşene conduse de Costache Caragiali, « Asociaţia diletanţilor » (1839—1840). Îndrumat de Matei Millo la « shoala declamatorie », Ioan Poni apare pe scena Teatrului de Varietăţi din Iaşi (1844—1846) în roluri care îi aduc măgulitoare aprecieri în paginile *Albinei româneşti*. Între anii 1846—1853, actorul este o figură centrală în trupa Teatrului cel Mare de la Copou [1]. A jucat mult, interpretînd eroii romantici ai lui Schiller sau Hugo şi roluri de compoziţie, eroice sau sentimentale, în melodramele timpului. Înainte de plecarea sa în străinătate, unde fostul elev al Conservatorului filarmonic-dramatic face studii de perfecţionare în arta dramatică, şi după ce se întoarce (1848), Ioan Poni participă la întîlnirile conspirative ale boierilor « rău-cugetători » Teodor Rîşcanu, Costache Racliş, Iorgu Copcea şi alţii, premergătoare izbucnirii revoluţiei din 1848 [2]. Membru al grupării « Asociaţia patriotă », mai fusese «arestuit pentru pricini atingătoare chiar asupra ocîrmuirii »; în noaptea de 30 spre 31 martie 1848 este întemniţat [3] şi după stingerea revoluţiei « periorisit » la moşia Marhonda. După 1848 a jucat şi la Bucureşti, în reprezentaţie, în trupa lui Costache Caragiali (1850) şi la Teatrul cel Mare, în anul 1853, în *Puritanii Londrei* [4]. În stagiunea 1852/53, Ioan Poni conduce, împreună cu primul comic al trupei, Neculai Luchian, teatrul moldovean [5]. A tradus piese din repertoriul dramatic francez — *Don Cezar de Bazan*, de Philippe Dumanoir şi Adolphe Philippe D'Ennery, reprezentată în 1847 [6] — şi versuri ale poetului Vasile Alecsandri în limba franceză, şi a scris el însuşi poezii. Cariera sa de tragedian se încheie printr-o moarte timpurie, în anul 1854.

★

Ioan Poni a debutat în Abner din *Saul*, de Alfieri, alături de sora sa, Anica Poni, în anul 1839: « ... şi Abner au arătat talent... » [7]. Nobleţea atitudinilor şi forţa sa dramatică impun, şi în anii care urmează actorul dezvoltă, printr-un studiu aplicat, aceste calităţi. Cronicile de mai tîrziu relevă interpretarea gîndită şi lipsa de improvizaţie din jocul lui: « Nu putem a nu însămna că aceea ce deosăbeşte pe artistul nostru dintre companionii săi este înţălegerea şi simţirna sa, care dovedesc că sînt mai bine formate prin o studie mai serioasă de înainte; încît se vede că unui acto-

[1] Afişul, în limba română şi franceză, pentru *Deschiderea teatrului nou*, din 1846, menţionează numele lui Ioan Poni — J. Pony; colecţia Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, mapa XIV, 1.

[2] Gh. Ungureanu, *Frămîntări social-politice premergătoare mişcării revoluţionare din 1848 în Moldova*, în *Studii*, XI, 1958, nr. 3, p. 67—68, 74.

[3] *Documente privitoare la anul revoluţionar 1848 în Moldova*, editate de Direcţia Generală a Arhivelor Statului din R.P.R., Bucureşti, 1960, p. 145.

[4] « [Ioan Poni] artist dramatic din Iaşi, care, cu trecerea sa pe aici, avînd de plăcere a se recomanda înaltei nobilimi şi stimabilului public din Bucureşti, primi cu îndoită mulţumire a juca în representaţia d-lui Millo, vechiul său director şi amic »; afiş, 1853, citat reprodus după D.C. Ollănescu, *Teatrul la români, Partea II. Teatrul în Ţeara Românească, 1798—1898*, în *Analele Academiei Române, Memoriile Secţiunii Literare*, seria II, tom. XX, Bucureşti, 1899, p. 186, trim. II.

[5] « Mr. Delmary vient de passer avec MM Pony et Lucain une convention provisoire, par laquelle il leur cède avec l'approbation du Gouvernement, le privilège du théâtre moldave pour le reste de cette saison » (stagiunea 1852/53 — n.n.); *Annonce*, Jassy, ce 23 Décembre 1852; colecţia Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, mapa XIV, 1.

[6] Afiş, 23 februarie 1847; colecţia Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, mapa XIV, 1.

[7] *Reprezentaţia tragediei Saul*, în *Albina românească*, Iaşi, 1839, nr. 75, p. 309.

Fig. 1 — *Treizeci de ani sau Vieața unui jucător de cărți*, afiș, 1844. În rolul lui « Jorj de Germani », I. Poni (Foto N. Ionescu).

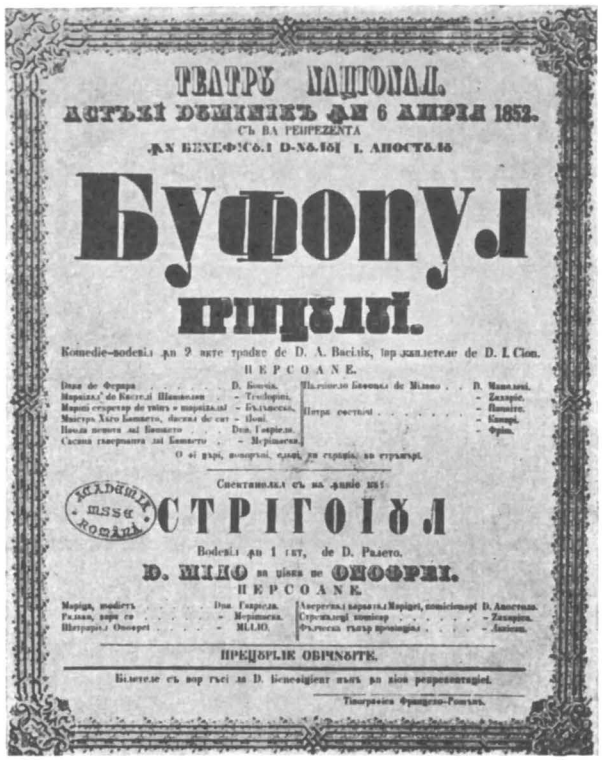


Fig. 2 — *Bufonul prințului*, afiș, 1852. I. Poni interpretează pe « Maistru Hugo Bambeto, dascal de sat » (Foto N. Ionescu).

riu, ca însușire prințipală, se cere de a fi înzăstrat și cu oarecare cunoștințe artistice, nefiind nici de tot strein de favorul Muzelor »[8]. Manfred, prințul de Fioravanti în *Manfred cel blăstămat*, dramă « cu mare privelişte », de Philippe de Vréjot (1844)[9], Conrad în *Gabrina sau Odaea leagănului*, de Jules Edouard Alboize de Pujol (1844)[10], Robert de Moldav (adaptare locală pentru Karl Moor), în *Robert, șeful bandiților* (*Hoții*, de Schiller, după un intermediar francez, Jean-Henri-Ferdinand La Martelière, *Les Voleurs*, 1781—1782), în anii 1845 și 1847, Rafael Salviati în *Lazar păstoriu*, de J. Bouchardy (1845), Polder în *Polder sau Calăul de Amsterdam*, melodramă de René Charles Guilbert de Pixérécourt și Victor Ducange (1845) — creație omagiată în stilul timpului în *Albina românească*[11] — și în special Alecu, « păpușerul », nepotul Jignicerului Vadră ot Nicorești, în *Iașii în carnaval sau Un complot în vis*, de V. Alecsandri (1845) sînt roluri în a căror interpretare temperamentul și formația spirituală a actorului intră în rezonanță: o dată cu eroii revoltați și revendicativi, mîndri, demni și generoși, vibrează însuși Ioan Poni și această observație, explică, poate, într-o măsură, forța și precizia creației scenice a unui « diletant », într-o vreme cînd tradiția unei școli teatrale nu exista.

Au urmat o serie de roluri din repertoriul universal: Georges de Germany în *Treizeci de ani sau Vieața unui jucător de cărți*, de Victor Ducange (1844)[12], rol creat de celebrul actor francez Frédérick Lemaître la Théâtre de la Porte-St-Martin, rolurile titulare din *Angelo sau Tiranul de Padova*, de Victor Hugo (1846), *Don Cezar de Bazan*, de Ph. Dumanoir și A. D'Ennery (1847), *Clopotarul de la St. Pavel*, de J. Bouchardy (1848)[13], Bravo în *Venețieana sau Calăul secret din Venția*, de Auguste Anicet-Bourgeois (1851), Shylock[14] (1851), « Maistru Hugo Bambeto, dascal de sat », în *Bufonul prințului*[15], Ranuccio în *Săhăstria de Castro*, de J. B. Gomez (1853). « C'est le Talma moldave », spunea despre el artistul Victor Boi-

[8] D[imitrie] G[usti], *Teatru național*, în *Albina românească*, Iași, 1845, nr. 81, p. 321—322.

[9] Afiș, 5 noiembrie 1844; colecția Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, mapa XIV, 1.

[10] Afiș, 19 noiembrie 1844; colecția Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, mapa XIV, 1.

[11] « Virtutea sa intre cei necunoscuți și desprețul patriei sale își da luptă cu necontenire în peptul actorului, iar mina cea suferindă făcea a întuneca mulțămirea binefacerilor sale și a-i naște oțeritoare amintire a condiției sale. Toată patetica artei au desvălit-o în stena a 4-a din actul al doile, cînd părintele se luptă ca să descopere fiicei sale, ce-l prețuește ca pe un model de virtute, starea cea defăimătoare de calău. Întreruperea graiului, suspinurile, plînsul acel înăduşit, lacrimile acele mute cu care acopere pe Izela, au mărturisit adevărata sensibilitate a giucătoriului și au făcut a tresări inimile privitorilor, producînd în ei o uimire și un aplaos unanim, pornit chear din partea cunoscătorilor de arte »; T[eodor] Codrescu, *Teatru național*, în *Albina românească*, Iași, 1845, nr. 84, p. 335.

[12] Afiș, 8 octombrie 1844; colecția Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, mapa XIV, 1.

[13] Afiș, 14 martie 1848; colecția Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, mapa XIV, 1.

[14] Copie din *Repertoriul Teatrului Național*, *ms.*, conservată la Muzeul Teatrului Iași, nr. inv. 931/22689.

[15] Afiș, 6 aprilie 1852; colecția Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, mapa XIV, 1.

reaux-Delmary de la Théâtre des Variétés din Iaşi [16]. În dramaturgia originală interpretează o gamă variată de roluri, de la cel episodic la cel de protagonist, de la Un croitor franţez în *Creditorii*, de V. Alecsandri (1844), la eroul principal din *Mihul*, de Neculai Istrati (1852), în care « prin căldura giocului şi a sale poze atletice... » [17] stîrnise imaginaţia spectatorilor. Ioan Poni — « dramaticul nostru », cum îl numesc mai tîrziu cronicarii ieşeni [18] — « s-au înavuţit cu asemene mijloace în Academia naţională, le-au aplicat cu nemerire la arta dramatică şi prin sentiment, organ declamatoriu, figură plăcută şi pozile plastice, în representaţia de faţă (*Clopotarul de la St. Pavel* — *n. n.*) au vederat un talent mare pentru rolurile serioase şi, fără părtinire, îl putem numi acel întîi actor dramatic a teatrului român » [19].

Puterea de comunicare a actorului, « norocirea de a întipări şi în privitor aceea ce el înţelege şi simte » [20], fascina pe spectatorii acelor timpuri. Ioan Poni — « nefericitul » — a fost asemuit cu « tragicul » Pascaly de către B. P. Hasdeu [21]; elanul romantic era neobişnuit şi rar întîlnit în peisajul tradiţional al teatrului moldovean din acea epocă.

II. SMARANDA MERIŞESCU

În anii 1836—1838, Smaranda Merişescu, născută Dăscălescu, se afla printre elevele Conservatorului filarmonic-dramatic din Iaşi, unde face studii muzicale cu Paolo Cervatti şi ia lecţii de declamaţie cu Gheorghe Asachi. Deşi a jucat, probabil, în stagiunile Conservatorului filarmonic-dramatic [1], debutează în mod oficial în anul 1840, în spectacolul de deschidere a stagiunii, la Teatrul de Varietăţi din Iaşi, în trupa română de sub conducerea lui Costache Caragiali. Din anul 1840, în afara unor mici întreruperi, rămîne vreme de treizeci şi şase de ani pe scena ieşeană, cu angajamente reînnoite sezon de sezon [2]. În vara anului 1851, cu trupa teatrului din Iaşi condusă de Matei Millo, joacă la Bucureşti, într-un repertoriu moldovenesc, vizitînd cu prilejul acestui turneu şi oraşele Roman, Bacău, Focşani, Galaţi, Brăila, Bîrlad, Vaslui. În stagiunea 1851/52 Smaranda Merişescu face parte din trupa română de sub direcţia lui Matei Millo şi joacă pe scena Teatrului cel Mare de la Copou; în iarna anului 1852 participă la un alt turneu, « în provincie », prin Moldova. În anii 1861—1862, împreună cu actorii Mihail Galino, Costache Bălănescu, Neculai Luchian şi Gabriela Luchian, întemeiază « Asociaţiunea teatrală », o societate artistică. După o singură stagiune petrecută în trupa Teatrului Naţional din Bucureşti (1868/69), se reîntoarce pentru totdeauna la Iaşi. Joacă pînă în anii 1875—1876, şi ultimele sale apariţii sînt în *Cucoana Chiriţa în balon*, care încheie ipostazele celebrei eroine a lui Vasile Alecsandri, şi în *Princesa de Trebisund*, operetă de Jacques Offenbach [3]. A murit în anul 1876, la Turnu Severin [4].

★

Prin excelenţă actriţă de comedie, Smaranda Merişescu a jucat la începutul carierei în piesele lui Vasile Alecsandri: Aglaiţa, fata slugerului, în *Farmazonu din Hîrleu* (1840) [5], Afrodita în *Kir Zuliaridi* (1852), şi Molière: *Bădăranul boerit (Burghezul gentilom)* şi *Sgîrcitul* (1842). Repertoriul original, prelucrările şi adaptările sînt predominante: Luiza în *Leonil sau Ce produce dispreţul*, « compusă » de Costache Caragiali (1841) [6], « Catinca Zimbeasca, tînără văduvă », în *Un ţăran sau 15 ani în Iaşi* (după 1850 — *n. n.*) [7], Tofana în *Tuzu Calicu*, de Matei Millo (1850, 1854), Gahiţa Rosmarinovici în *Cuconu Iorgu de la Sadagura*, de Alecsandri (1853), Zinca în *Jijianu*, prelucrare de N. Luchian (1855), Cucoana Caliopi Busuioc, poetă şi muzicantă, a cărei inimă, tînără încă, « arde şi sfîrîieşte », în *Muza de la Burdujăni*, de C. Negruzzi, Spătăreasa în *Însurăţeii*, de Matei Millo (1875) [8]. Deşi rar, actriţa joacă totuşi şi roluri de altă factură, ca Crepona, « grădinăriţă, apoi femee de casă », în *Zece ani din vieaţa unei femei sau Sfătuirile rele*, de E. Scribe şi Terrier [9], Susana, guvernanta lui Bambeto, în *Bufonul prin-*

[16] Em. Al. Manoliu, *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc. Din primele începuturi şi pînă în anul 1924*, Iaşi, 1925, p. 40.

[17] *Mihul*, în *Gazeta de Moldavia*, Iaşi, 1852, nr. 29.

[18] A[liquis de] O[mnibus], *Hronica teatrală*, în *Gazeta de Moldavia*, Iaşi, 1853, nr. 23.

[19] *Teatru naţional*, în *Albina românească*, Iaşi, 1848, nr. 23, p. 91.

[20] *Teatru naţional*, în *Albina românească*, Iaşi, 1848, nr. 24, p. 95—96.

[21] B[ogdan] P[etriceicu] H[asdeu], *Mişcarea literelor în Eşi*, în *Lumina*, Iaşi, 1863, nr. 12, p. 93.

[1] Afişele care anunţau spectacolele « diletanţilor moldoveni » nu cuprindeau, de cele mai multe ori, şi distribuţiile (a se vedea *Vicleniile lui Scapin*, 24 ianuarie 1840, şi *Boieriul întîia oară în capitală sau Intermeţo*, « comedie în 5 acte dupre a slăvitului Koţebue », 8 martie 1840, afişe); colecţia Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, mapa XIV, 1.

[2] Dosarul *Osebite socotele şi quitanţe a Teatrului Naţional din sezoana 1860—61* (angajamentul doamnei « Mérischesco »), *ms.*, conservat la Arhivele Statului Iaşi, fond *Documente pentru Teatrul din Iaşi*, pachet 318, nr. 90.

[3] *Teatru*, în *Curierul de Iassi*, Iaşi, 1876, nr. 9.

[4] M.N. Belador, *Istoria teatrului român*, Craiova, f.a. (înainte de 1897 — *n.n.*),p. 99.

[5] Afiş, 18 noiembrie 1840; colecţia Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, mapa XIV, 1.

[6] Afiş, 10 martie 1841; colecţia Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, mapa XIV, 1.

[7] Copie din *Repertoriul Teatrului Naţional*, *ms.*, conservată la Muzeul Teatrului Iaşi, nr. 933/22691.

[8] Afiş, 1875, conservat la Muzeul Teatrului Naţional Bucureşti, nr. înreg. 738/3, 1961.

[9] Afiş, 1 octombrie 1844; colecţia Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, mapa XIV, 1.

ТЕАТРЪ DIN IAШI

ПЕНТРЪ БЕНЕФIЦЪЛ Д. К. КАРАЦIАЛI

LEONIL

ЧЕ ПРОДЪЧЕ DIСПРЕЦЪЛ.

ПЕРСОАНЕ.

Aujourd'hui Lundi le 10 Mars 1841

AU BENEFICE DE Mr C. CARADJALI

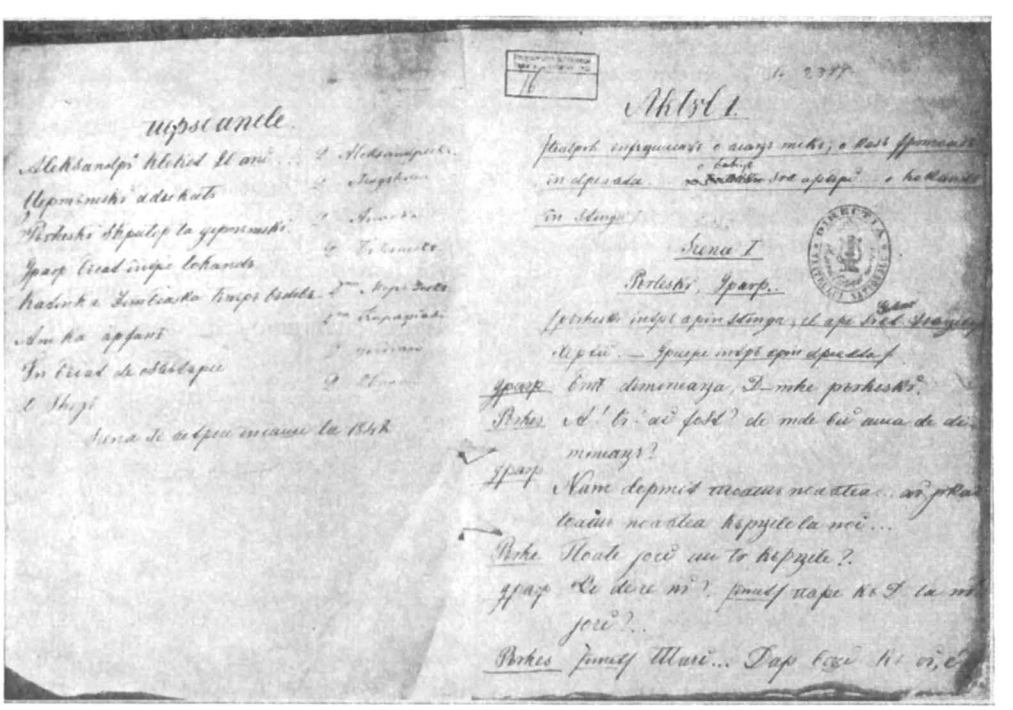
La première Représentation de

LÉONIL

OU

LES SUITES DU MÉPRIS.

Fig. 1 — *Leonil sau Ce produce dispreţul*, afiş, 1841. În rolul Luizei, fiica lui Filip, « Smaranda ». (Foto N. Ionescu).


Aktul I.

Scena I

Fig. 2 — Caietul manuscris « *Un ţăran sau 15 ani în Iaşi* »; copie din *Repertoriul Teatrului Naţional* [după 1850 — n.n.] (Muzeul Teatrului Naţional — Iaşi); printre «persoane»: « Catinca Zimbeasca, tînără văduvă — Dna Merişescu » (Foto N. Ionescu).

ţului, comedie-vodevil (1852)[10], Marta din *Faust* (1854) sau Marchiza d'Auray din *Paul Ion (Paul Jones)*, de Al. Dumas-père (1867[11], 1871), rol susţinut « pînă în capăt cu caracterul bine studiat; însă modulaţiunile de mimică şi voce ar fi trebuit mai abundent presurate pe caracteristicile fase prin care trece acest personagiu... »[12]. Cu interpretarea rolurilor de acest gen cronica timpului se arătase de la început severă: « ... Merişasca să se pătrundă de rolul ce gioacă, cu glasul mai domol, ochii şi mînile mai în mişcare, înbrăcămintea ei mai cu gust, spre a scăpa odată de a fi de îngreuere publicului ce o vede giucînd »[13]. Smaranda Merişescu a cîntat canţonete, a jucat în farse şi vodeviluri şi s-a specializat treptat în roluri de compoziţie comică, bătrîne domnişoare şi doamne, demoazele şi cocoane, ridicole, naive, cochete. Repertoriul interpretat de ea cuprinde însă şi roluri de melodramă, ca Morosina în *Căpitanul negru sau Nunţile veneţiane* (1864)[14], şi chiar personaje tragice, ca Maria Tudor din piesa lui Victor Hugo (1867), a cărei realizare scenică a fost primită cu rezerve — «a fost rece în jocul ei »[15] —, ca o experienţă nereuşită: « în cursul iernei 1866/67, *Maria Tudor* de Victor Hugo stîrneşte o discuţie vie, prin faptul că se încredinţase Merişascăi, creatoarea *Kiriţelor* şi a tuturor *keraţiţelor* (femeie împopoţonată şi afectată, cu « istericale » — *n. n.*), un rol de tragediană!»[16]

Smaranda Merişescu, cu statura ei generoasă şi rostirea moldovenească colorată de intonaţii pitoreşti, a avut realizări de neuitat, rămase în tradiţie, în interpretarea rolurilor comice din piesele lui Vasile Alescandri. Jucată în multe rînduri (1864, 1868, 1869), Cucoana Zamfira care trage tabac, îngrijată că « s-au scumpit mirii ca vămile », în *Piatra din casă*, a fost « cum nu se poate mai bine şi mai natural » reprezentată: « Toate gesturile, toate vorbele acestei artiste, te făcea să crezi că nu eşti la teatru, ci în casa d-nei Merişescu, că parcă se afla singură (fără prefacere), preocupată de ideia de a-şi urni *peatra din casă*, pentru ca în urmă să poată a se lăsa în voia plăcerilor, acelor plăceri pe care le doresc multe cucoane Zamfiriţe din societatea noastră. D-na Merişescu pare a fi singura artistă care poate pricepe şi esecuta unele roluri din repertorul d-lui Alecsandri »[17]. Sînt transpuse pe scenă modelele comice din realitate, modul comic în care se comportau în societate acele « cocoane » care fuseseră prilej de inspiraţie şi pentru dramaturg. Nimic burlesc sau grotesc în jocul actriţei; linia tradiţională a şcolii lui Matei Millo în interpretarea comediei originale era continuată prin vitalitate şi vigoare, niciodată monocord sau monoton. Totuşi, mamele şi soacrele din repertoriul moldovenesc de comedie reprezintă principalul dar nu şi singurul *rol de gen* al Smarandei Merişescu, şi apariţia ei în Trombolina din comedia *Năbădăile dramatice*, de Dumanoir şi Clairville (1876)[18], « travestită ca soldat roman »[19], este de un comic buf enorm. Mai apăruse cu cincisprezece ani în urmă în travesti, suflînd din trombon şi cîntînd, cu toţi ceilalţi, « cuplete cam ţivlite » (ţipate, cu voce ascuţită — *n. n.*), în comedia *Banii, gloria şi femeile:* « Ceia însă ce am admirat mai cu deosebire au fost d-na Merişasca în costumul de trumbaciu; părea în adevăr trumbaciul regimentului, ales dintr-o mie pentru constituţia sa cea forte. Ce e dreptul, natura n-au fost deloc sgîrcită către d-neii »[20].

« Femee inteligentă, frumoasă, dar cu un corp colos », Smaranda Merişescu avea « ca specialitate *Chiriţele* şi alte nicocherale (gospodine — *n. n.*) caraghioaze »[21]. Chiriţa Smarandei Merişescu venea pe scena Iaşului după Chiriţele lui Matei Millo. În 1862, în spectacolul cu *Chiriţa în Iaşi*, « cupletele s-au înecat, sermanele, în Bahlui... » şi « în adevăr, nu era Millo Chiriţa, dar era cel puţin d-na Merişasca, care a satisfat în parte mulţemirea publică. Găsim mai totdeauna bine pe d-na Merişasca în rolurile potrivite *cu vîrsta şi talia sa naturală*... »[22]. Chiriţa « se potriveşte » şi intră în tiparul vechii imagini, şi totuşi pare altceva. Mai tîrziu, cronicile timpului subliniază unanim nota de originalitate, neobişnuită şi neaşteptată în interpretarea Chiriţei, « contesă d'Escarbagnas »[23] în tîrgul Iaşului, o « madame Angot » la bariera din Păcurari, a acelei « unice » Cucoane Chiriţe a banului Grigori Bîrzoi ot Bîrzoeni, realizate de Smaranda Merişescu[24]. « Homerica răzeşoaică »[25], eroina principală din cînticelele comice *Impresiunile voiajului Cucoanei Chiriţa* (1869) şi *Cucoana Chiriţa în balon* (1875), din renumita *Chiriţa în Iaşi sau Două fete ş-o neneacă* (1862, 1871, 1872) şi *Chiriţa în provincie*, apare ca « o figură interesantă, un caracter original, din timpurile de abia trecute ale vieţei noastre sociale, care a ţinut publicul în continuă ilaritate »[26]. Originalitatea eroinei este

[10] Afiş, 6 aprilie 1852; colecţia Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, mapa XIV, 1.

[11] Afiş, 14 decembrie 1867; colecţia Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, mapa XIV, 1.

[12] G.B., *Teatru*, în *Gazetta naţionald*, Iaşi, 1871, nr. 8.

[13] T.K., *Teatrul naţional*, în *Zimbrul*, Iaşi, 1850, nr. 42, p. 166.

[14] *Cronica teatrală*, în *Teatrul*, Iaşi, 1864, nr. 3.

[15] Theodor Aslan, *Revistă teatrală*, în *Gazeta de Iassi*, Iaşi, 1867, nr. 5.

[16] N.A. Bogdan, *Oraşul Iaşi*, ediţia a II-a, Iaşi, 1913, p. 295.

[17] V. *Fulgerul*, Iaşi, 1864, nr. 9; citat reprodus după T.T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. II, Iaşi, 1922, p. 209.

[18] Afiş, 1876, conservat la Muzeul Teatrului Naţional Bucureşti, nr. înreg. 738/3, 1961.

[19] N.A. Bogdan, *Cîteva tipuri de actori*, în *Arhiva*, Iaşi, 1905, nr. 6, p. 265.

[20] *Cronica Jassului. Deniile. — Teatru Naţional: Banii, gloria şi femeile. Tuzu Calicu*, în *Bondarul*, Iaşi, 1862, nr. 41, p. 299—300.

[21] N.A. Bogdan, *loc. cit.*, p. 265.

[22] *Cronica Jassului. Promenadele la barieră. — Teatrul Naţional: Fetele de marmură şi Kiriţia*, în *Bondarul*, Iaşi, 1862, nr. 40, p. 293.

[23] G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, Bucureşti, 1965, p. 97.

[24] B[ogdan] P[etriceicu] H[asdeu], *Mişcarea literelor în Eşi*, în *Lumina*, Iaşi, 1863, nr. 12, p. 94.

[25] N. Iorga, *V. Alecsandri. V Teatru*, în *Revista nouă*, Bucureşti, 1890, nr. 8, p. 294.

[26] V. *Curierul de Iassi*, Iaşi, 1871, nr. 3; citat reprodus după T.T. Burada, *op. cit.*, p. 301—302.

dublată de originalitatea interpetării[27], realizată nu printr-un comic excesiv, cu nuanţe bizare ori extravagante, ci prin surprinderea şi filtrarea autenticului şi, implicit, a ceea ce reprezenta învechirea personajului dramatic, patina pe care trecerea timpului o dăduse vajnicei Chiriţoaie. Considerată fără exagerări, această proiectare în timp a eroinei adaugă jocului actriţei o calitate nouă faţă de creaţia maestrului şi dascălului său, Matei Millo.

Ca un omagiu postum, Aristizza Romanescu o compară cu Madeleine Brohan: « Era un fel de Madeline Brohan — trufaşă, ironică, biciuind pînă la sînge, cu un singur cuvînt »[28]. În improvizaţia *sui generis*, cînd replica este agrementată cu vorba de spirit culeasă din mahalaua Păcurarilor[29], ca şi în creaţia masivă, bazată pe intuiţie, în care temperamentul ei aprig dă o neprevăzută amploare comică rolului jucat, Smaranda Merişescu surprindea prin autenticitate. În comedie, aşa cum consemnează întotdeauna cronicile, actriţa se confundă cu personajul interpretat; nu numai pentru că modelul, temele şi motivele comice existau în realitate şi puteau fi transpuse — şi recunoscute — pe scenă, dar mai ales pentru că ea aducea în teatru, cu farmecul şi zurba Chiriţelor şi Zamfiriţelor, spectacolul rar al propriei sale autenticităţi.

III. GABRIELA LUCHIAN

Gabriela Luchian, născută Negroni, a debutat în anul 1844 şi a continuat să joace, cu unele întreruperi, pînă în anii 1880—1881, aproape exclusiv pe scena ieşeană. În stagiunile trupei române de la Teatrul de Varietăţi (1844—1846), apoi în trupa naţională, la Teatrul cel Mare de la Copou (1846—1852), Gabriela Negroni este mult apreciată de cronicarii timpului şi numele ei apare, cu predilecţie, pe afişele comediilor lui Vasile Alecsandri, jucate în premieră la Iaşi. În vara anului 1851, cu ocazia turneului trupei moldoveneşti din Iaşi, actriţa joacă pe scenele mai multor oraşe de provincie din Moldova şi la Teatrul Bossel din Bucureşti. În anul 1852 se căsătoreşte cu actorul Neculai Luchian şi în stagiunea următoare, 1853/54, publicul «au făcut subscripţie şi pretenţie de a fi angajaţi » soţii Luchian[1]. Stagiunea 1860/61 este un moment de culme pentru actriţa care « gioacă atît în comedie cît şi în drame »[2], pentru succesul şi popularitatea de care se bucură creaţiile ei în vodeviluri şi în comedii moderne franţuzeşti. După reprezentaţiile de turneu, date în stagiunile 1868/69 — la Chişinău — şi 1869/70 — la Bîrlad —, cu trupe temporare formate de Neculai Luchian, actriţa joacă din ce în ce mai rar pe scena Teatrului Naţional din Iaşi. În anul 1879, la înfiinţarea Societăţii Dramatice, este declarată societară, printre primii actori propuşi pentru acest titlu[3]. În stagiunea 1880/81, Gabriela Luchian se retrage din Societatea Dramatică[4] şi nu mai apare pe scenă. În anul 1896 actriţa participă ca invitată de onoare la inaugurarea noii clădiri a Teatrului Naţional din Iaşi[5]. Moare în anul 1915, la Bucureşti[6].

★

Primul rol principal jucat de Gabriela Negroni pe scena Teatrului de Varietăţi din Iaşi este Izela din *Polder sau Calăul de Amsterdam*, de Ch. de Pixérécourt şi Victor Ducange (1845), urmat de Rozeta în *Doi gemeni din Bergam* (1845), în care « o gesticulaţie simplă, însă pornită din simţul inimei împodobeşte pe tînăra noastră dilitantă... »[7]. Pe lîngă ingenuele din melodramele pariziene, interpretate nu numai în anii de debut, — « Ilisa, sora lui Iosif » în *Ştrengarul din Paris*, de Alfred Bayard şi Louis-Emile Vanderburch (1846)[8], Lazaril în *Don Cezar de Bazan*, Violeta în *Veneţieana sau Calăul secret din Venţiea*, de A. Anicet-Bourgeois (1851), Albona în *Căpitanul negru sau Nunţile veneţiane* (1864) — şi eroinele de ficţiune din piesele lui August de Kotzebue — Elenca în *Femeea zaluză* (1846) sau Milibimilikili, fiica lui Paf I, craiul insulei Vilibambula, în *Bebel sau Din doă nenorociri cea mai mică* (1846)[9] —, actriţa creează cu o vervă particulară rolurile de ingenuă scrise pentru ea, orfane, demoazele şi tinere văduve, fete de societate şi ţărăncuţe, din comediile, vodevilurile şi operetele lui Vasile Alecsandri[10]. Reluate

[27] V. *Curierul de Iassi*, Iaşi, 1872, nr. 137; după T. T. Burada, *op. cit.*, p. 334.
[28] Aristizza Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, Bucureşti, 1960, p. 13.
[29] *Teatru*, în *Gazetta naţională*, Iaşi, 1871, nr. 6.

[1] I. St., *Teatru naţional. I Începutul, II rădicarea şi III căderea lui*, în *Zimbrul şi vulturul*, Iaşi, 1858, nr. 35, p. 139.
[2] Contractul « pe sezoana 1860 şi 1861 », încheiat între Gabriela Luchian şi Teatrul Naţional din Iaşi, conservat la Arhivele Statului Iaşi, fond *Documente pentru Teatrul din Iaşi*, pachet 318, nr. 134.
[3] Foaie anexă, în dosarul-copie *Societatea Dramatică*, ms., conservat la Muzeul Teatrului Iaşi, nr. inv. 842/22670.
[4] Gabriela Luchian nu mai este menţionată în anexa raportului făcut de C. Bălănescu, în şedinţa Societăţii Dramatice din anul 1881; anexă în dosarul-copie *Societatea Dramatică*, . . .
[5] Em. Al. Manoliu, *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc. Din primele începuturi şi pînă în anul 1924*, Iaşi, 1925, p. 110.
[6] Memoriul bibliotecarului Teatrului Naţional din Iaşi, Em. Al. Manoliu, adresat Direcţiei Teatrului, din 16 noiembrie 1929, ms., conservat la Muzeul Teatrului Naţional Bucureşti, nr. înreg. 520/1 din 1958.
[7] D.G., *Teatru naţional*, în *Albina românească*, Iaşi, 1845, nr. 85, p. 338.
[8] Afiş, 17 februarie 1846; colecţia Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, mapa XIV, 1.
[9] Afiş pe mătase, 1846, conservat la Muzeul Teatrului Iaşi, nr. inv. 559/22361.
[10] Într-o scrisoare adresată lui Neculai Luchian, poetul continuă să-şi exprime solicitudinea şi gratitudinea faţă de creatoarea — şi inspiratoarea, poate — a ingenuelor sale: « Je suis enchanté; d'apprendre que le théâtre fait de bonnes affaires et que mon répertoire continue à être en vogue.

de nenumărate ori de-a lungul carierei, Marghioliţa, fiica şatrarului Săbiuţă, din *Iaşii în carnaval sau Un complot în vis* (1845), Tinca din *Un ramaşag sau O intrigă de bal masche* (1845, 1846), Marghioliţa din *Piatra din casă* (1847), Anica Florineasca din *Scara mîţii* (1850, 1851), Tiţa din *Doi morţi vii* (1851), Măndica din *Kir Zuliaridi* (1852), Luluţa din *Chiriţa în provincie* (1852) rămîn realizări în care fosta discipolă a lui Matei Millo fixează un model personal al genului.

În acest registru mic, atacat însă cu fineţe şi precizie, de la candoarea clasică a ingenuei pînă la inocenţa care maschează insinuările acide, Gabriela Luchian cultivă şlefuirea minuţioasă a aceluiaşi *rol de gen*, în faţete variate; interpretarea acestor eroine minore, care invită la monotonie şi artificialitate, devine scînteietoare, şi actriţa apare cronicarului « plină de foc mai ales în sugeturile naţionale de fetiţă, în Baba Hîrca » [11]: rolul Vioricăi din *Baba Hîrca* fusese scris de Matei Millo special pentru a fi creat de ea şi actriţa l-a reluat de-a lungul multor ani (1848, 1849, 1851, 1856).

Gabriela Luchian interpretează şi roluri din repertoriul clasic universal, Lucinda din *Zganarel sau Doftorul fără de voe*, de Molière (1846) [12], iar mai tîrziu Jessica în *Şailoc* [13] (1851). Este remarcată măiestria cu care actriţa trece, în acelaşi spectacol, de la rolul titular de primă amoreză din *Lara*, melodramă prelucrată de A. Obreja, la rolul de subretă al Măriucăi, în *Jijianu*, vodevil prelucrat de N. Luchian (1855): « a fi serioasă şi desperată în dramă şi a fi totodată veselă, glumeaţă şi întărtătoare în comedie, a juca după un rol de întîea amoreză, îndată un rol de subretă, socot că nu e ceva uşor... » [14], scrie cronicarul. « Somnoroasă » în *Fetele de marmură*, de Lambert Thiboust şi Th. Barrière, în « rolul de marmoră a grisetei Margo, a cării inimă nu e atinsă decît la sunetul aurului » [15], dar vioaie în *Tuzu Calicu*, de Matei Millo, « d-na Luchian era admirabilă în gingaşul său rol de amoreză pasionată; semana cu adevarat în rolul şi la locul său » [16] în *Banii, gloria şi femeile*. Împreună cu soţul ei a apărut în comediile şi vodevilurile timpului, reluate şi ele de nenumărate ori: *Sora lui Jocris*, de Varner şi Duvert

ТЕАТРЪЛ НОЪ ДИН ІАШІ.

ОБРЪ АБОНАМЕНТ.

АСТЪЗІ ДЪМІНІКЪ ДИН 23 ФЕВРЪАРІЕ 1847.

Пентръ Бенефісъл D. T. TEODOPINI.

Don Cezap de Bazan.

REPUBLIQUE.

NOUVEAU THEATRE.

Aujourd'hui Dimanche le 23 Fevrier 1847.

Au Benéfice de M. THEODORINI

la première Representation de

Don César de Bazan.

Drame en 5 actes, mêlé de chant. Traduit par Mr. Poni, Musique de Mr. Flechtenmacher.

Fig. 1 — *Don Cezar de Bazan*, afiş, 1847. Lazaril este interpretat de « Demoazela Gabriela » (Foto N. Ionescu).

(1854), *Casa de nebuni*, de Eugène Scribe (1861), *Un scrob îndrăcit (L'Omelette fantastique)*, de Duvert şi Boyer (1870); formau un cuplu comic în interpretarea căruia eroii din repertoriul de scenă al lui Neculai Luchian erau reprezentaţi cu bravură şi fantezie. Acele « role de *genre convenance* » sub eticheta cărora este menţionată Gabriela Luchian în cataloagele Societăţii Dramatice, tîrziu, în anul 1879 [17], nu sînt decît o categorie formală, şi nu reprezentativă, obţinută în semn de omagiu pentru creaţiile sale din trecut.

OLGA FLEGONT

Je verrai à arranger quelque chose pour le bénéfice de Gabriella »; cf. scrisoarea lui V. Alecsandri către N. Luchian, din 16 februarie 1858, *ms.*, conservată la Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, Secţia de corespondenţă, fond *V. Alecsandri*, cota S $\frac{31(2)}{\text{LVIII}}$

[11] C.T., *Teatru naţional*, in *Zimbrul*, Iaşi, 1851, nr. 84, p. 331.

[12] Afiş, 8 februarie 1846; colecţia Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, mapa XIV, 1.

[13] « ... dramă în trii acte şi un tablou, imitată din Shakespeare de d.d. Dilak şi Alboaz, tradusă de A. Vasiliu »; copie din *Repertoriul Teatrului Naţional*, *ms.*, conservată la Muzeul Teatrului Iaşi, nr. inv. 931/22689.

[14] Aliquis d'Omnibus, *Hronica teatrală*, in *Gazeta de Moldavia*, Iaşi, 1856, nr. 2.

[15] *Cronica Jassului. Promenadele la barieră. — Teatrul Naţional: Fetele de marmură şi Kiriţia*, in *Bondarul*, Iaşi, 1862, nr. 40, p. 292.

[16] *Cronica Jassului. Deniile. — Teatru Naţional: Banii, gloria şi femeile. Tuzu Calicu*, in *Bondarul*, Iaşi, 1862, nr. 41, p. 299.

[17] Procesul verbal nr. 43, din 4 septembrie 1879, în dosarul-copie *Societatea Dramatică*, ... fila 118 v.

NICOLAE HAGIESCU

1850? — 1912

Absolvent al Conservatorului de muzică şi artă dramatică din Bucureşti, Nicolae Hagiescu figurează printre gagiştii angajaţi de directorul Ion Ghica în 1877 la Teatrul Naţional din Bucureşti. Cu acest prilej noul gagist îşi declară vîrsta: « 27 de ani », şi emploiul « comic marcat » [1]. Pînă la această dată Nicolae Hagiescu jucase cîţiva ani « role de comic pe teatrele din Bucureşti şi Iaşi ». Contractul se reînnoieşte în stagiunea următoare 1878—1879 cu specificarea « bătrîn comic şi al II-lea tată nobil » [2]. În contractul din 1881, 28 iunie st. v. N. Hagiescu se angajează « ca gagist a juca pe scena Teatrului Naţional ce i se va da de direcţiune » [3]. Fie că rolurile date de direcţiune nu-i sînt pe plac, mai curînd poate din pricina firii lui nestăpînite şi independente, refractară disciplinei, tînărul gagist nu se prezintă la repetiţiile din luna septembrie a anului 1881. Directorul de scenă, pe atunci Mihail Pascaly, indignat de comportare, îi cere printr-o misivă restituirea rolurilor încredinţate. N. Hagiescu le restituie şi anunţă în aceleaşi timp că se retrage din Teatrul Naţional pentru motive pe care le va arăta altă dată. « D-voastră însă îmi fac o datorie a vă spune numai, scrie el lui M. Pascaly, că talentul meu deşi neînsemnat se revoltă cînd i se presint tendinţe de îngenunchere » [4]. Pleacă din Bucureşti fără să restituie avansul încasat, este pus în urmărire pe cale juridică şi găsit la Caracal unde « se află angajat în direcţiunea D-lui Leontescu » [5]. În vara anului următor joacă la grădina « Orpheum » din Bucureşti O *noapte furtunoasă sau n°. 9*. În iunie 1883 se reîntoarce pocăit şi bate la porţile Teatrului Naţional, care nu se deschid însă pe motiv că angajările pe stagiunea în curs au fost făcute. Cererile de angajament le reînnoieşte N. Hagiescu în fiecare stagiune (direcţia Grigore Cantacuzino) şi de fiecare dată se loveşte de aceeaşi rezistenţă. În vara lui 1884 joacă la Bucureşti alături de soţii Maria şi Ion Anestin, de Vasile Hasnaş, Fanşeta Vermont ş. a. în formaţia « Artiştii asociaţi » la grădina Raşca un repertoriu de comedii în frunte cu O *noapte furtunoasă*, *Bărbierul din Sevilla*, *Doctor fără voie* etc. [6] În toamna aceluiaşi an 1884 îşi înjgheabă o trupă proprie « Mica societate dramatică », cu care joacă în sala teatrului Orfeu (strada Stirbey Vodă). Repertoriul întocmit de N. Hagiescu cu acest prilej şi înaintat spre aprobare Direcţiei generale a Teatrelor este în majoritate format de comedii şi farse, dar şi de cîteva drame şi melodrame, mai toate din dramaturgia italiană [7]. Prezenţa unor piese de: Galleti, Ferrari, Marchese, Ferretti, Vicenti, Castevecchio, Ciconi, Corona se datoreşte probabil faptului că N. Hagiescu cunoştea limba italiană şi că singur îşi făcea traducerile şi adaptările, ca un adevărat om de teatru şi organizator de trupă. Nu durează însă decît o stagiune această trupă; în vara următoare actorul se află pe scena grădinii Stavri din Bucureşti, într-o formaţie condusă de A. H. Andronescu. În asociaţie cu cunoscutul animator, şansonetistul I. D. Ionescu, conduce o trupă de comedii care joacă în iarna 1886 la sala Bossel şi în calitate de codirector pleacă apoi în turneu prin oraşele de provincie [8]. În anul următor (1887) face parte din trupa estivală organizată de Constantin Nottara la grădina Orfeu.

Stagiunea 1888—1889 opreşte pe neliniştitul N. Hagiescu din peregrinare; noul director general al teatrelor, I. L. Caragiale, îl aduce pe prima scenă a ţării ca « prim comic » cu un salariu ridicat [9]. Este poate cea mai fertilă perioadă din cariera actorului, de care-şi va aminti tot restul vieţii. Întruchipează pe Iancu Lisostrescu din localizarea lui Paul Gusty, *Manevrele de toamnă*, pe şătrarul Nărilă din *Agachi Flutur* şi pe bănuitorul arnăut cărunt Kir Zuliaridi; crează rolul lui jupîn Dumitrache din O *noapte furtunoasă*, i se încredinţează rolul titular din *Avarul* lui Molière şi pe cel al lui Argante din *Vicleniile lui Scapin* (traduceri de I. Suchianu).

După plecarea lui I. L. Caragiale de la directorat, reîncep avaturile din cariera lui N. Hagiescu. În stagiunea 1890—1891 actorul înaintează o cerere de avansare de la gagist la societar, căreia nu i se dă curs. Părăseşte Teatrul Naţional şi îşi reia activitatea în lungi turnee prin oraşele şi tîrgurile de provincie, prin sălilele şi grădinile de vară ale Bucureştiului ca director de trupă, singur, sau în asociaţie cu A. B. Leonescu (Vampiru), cu C. Radovici, cu Ion Anestin sau angajat în diferitele trupe de turneu ale timpului. Cronicarul de la Epoca relatează că l-a admirat pe N. Hagiescu « artistul consumat, conştient şi învechit în arta sa » în rolul lui Moise din *Lipitorile satului*, la grădina de vară a lui Mitică Georgescu [10]. Sub semnătura « Un gălăţean » este evocat marele succes pe care l-a avut cîndva Hagiescu la Galaţi

[1] Arhiva Istorică Centrală, fond Teatru Naţional, 1877, nr. 456 (dosar nominal), f. 1.
[2] *Ibidem*, f. 20.
[3] Arhiva Istorică Centrală, fond. Teatru Naţional, stagiunea 1881—1882, nr. 1, fila 9.
[4] Ibidem, fila 11.
[5] Arhiva Istorică Centrală, Fond Teatru Naţional, 1877 nr. 456 (dosar nominal), fila 62 (este probabil o greşeală numele directorului trupei de provincie este cel al cunoscutului Al. B. Leonescu).
[6] Afiş, la Arhiva Istorică Centrală, Fond Teatru Naţional, 1884, nr. 737, f. 64.
[7] Arhiva Istorică Centrală, Fond Teatru Naţional, 1884, nr. 737, f. 75 şi 76.
[8] Ibidem 1886, nr. 834, f. 53.
[9] Ibidem, stag. 1888—1889, nr. 909, f. 71.
[10] Lys, — *Note zilnice — Artistul urgisit*, în *Epoca*, Bucureşti, 1900, iunie 16.

în rolul lui Zelig Şor din *Manasse* de Ronetti Roman [11]. În stagiunea 1899 joacă la Bucureşti, într-o formaţie de varietăţi, pe o scenă din str. Cîmpineanu nr. 5. Chiar în aceste împrejurări, nu foarte prielnice nivelului artistic, repertoriul lui N. Hagiescu nu recurge la farse groase şi ieftine ci este format din: Cînticelele lui Alecsandri, *Conul Leonida faţă cu reacţiunea*, de I. L. Caragiale, *Doi ţărani şi cinci cîrlani*, de C. Negruzzi, *Franţuzitele*, de C. Facca şi din cîteva comedioare de E. Labiche [12]. Sătul de cutreerat ţara de la un capăt la altul, îmbătrînit de timpuriu şi ostenit, bate iarăşi stăruitor la poarta Teatrului Naţional. În jurul « artistului urgisit » se formează un curent de simpatie şi se încearcă prin presă, fără succes, o reintegrare a lui N. Hagiescu în Teatrul Naţional. Cu acest prilej este publicată în Epoca o scrisoare a actorului adresată unui imaginar « amic » căruia îi împărtăşeşte « trista mea odisee », scrie el [13]. Aminteşte de momentul important cînd tînăr « laureat al Conservatorului » /.../ am luat parte în teatru de la înfiinţarea actualei Societăţi Dramatice dirijată atunci de neuitatul Ion Ghica », de succesele obţinute pe scena Teatrului Naţional, de readucerea sa în acest teatru de I. L. Caragiale, de neînţelegerile întîmpinate după plecarea din teatru a acestuia, şi încheie adresîndu-se directorului de atunci al Teatrului Naţional, Scarlat Ghica: « Pe scena acestui teatru s-a scurs viaţă din viaţa mea /.../ am fost favoritul tatălui Dvs. /.../. Cum rămîne cu mine? » Tonul este de bună seamă declamator, făcut să impresioneze publicul-cititor, întrebarea înfrigurată transmite însă şi o undă de disperare sinceră. Întrebarea rămîne fără răspuns iar N. Hagiescu îşi va petrece ultimii ani prin trupe de provincie. Evocînd *Bohema de altădată* D. Karnabatt îl înscrie şi pe N. Hagiescu în colorata şi bizara galerie de pictori. « La cafeneaua Fialkovschi, scrie povestitorul, doi inşi jucau table. Unul era un bătrîn actor ratat, nu pentru că i-ar fi lipsit talentul, ci din cauza obişnuitelor intrigi de culise şi mai ales din pricina unui caracter independent, nervos şi irascibil. De ani de zile da reprezentaţii prin provincie cu trupe improvizate în care strălucea ca o stea o soţie frumoasă, mult mai tînără ca el, atracţia trupei, ca şi pe scene particulare din capitală. O figură uscată, cu pometele obrajilor accentuate, pe care se întindea o piele încreţită de vechi pergament /.../. Era prototipul cabotinului dramatic, al cabotinului înfrînt. Se numea Hagiescu » [14]. Articolul, croit după poncifele sentimentale gazetăreşti ale timpului, evocă figura unui ratat, a unui înfrînt. Un înfrînt de bătrîneţe, de boală şi sărăcie, însă nicidecum un ratat. Un ratat este cel ce nu ţine făgăduielile făcute în tinereţe de un talent sau de o vocaţie. N. Hagiescu şi-a urmat îndemnul unui

Fig. 1 (nr. inreg. 2034) Nicolae Hagiescu:
« Închipueşte-ţi monşer, mă întorc la mine acasă şi nimeni nu vrea să-mi deschidă ». (coperta la Pagini literare Nr. 10, 1899, decembrie 19, Biblioteca Academiei R.S.R.).

temperament neliniştit şi nesupus, şi pe măsura posibilităţilor, de bună seamă ingrate, oferite de timpul său, s-a realizat ca actor.

O scurtă notiţă publicată la moartea actorului, întîmplată în ianuarie 1912, transmite odată cu vestea morţii şi cîteva trăsături care conturează un sumar portret. Viaţa lui Hagiescu a fost o viaţă de boem, nestatornic şi veşnic amorezat, apreciază publicistul. În ciuda adversităţilor rămînea tînăr « şi de multe ori oraşele noastre de provincie au avut ocazia de a aplauda pe bătrînul Hagiescu în roluri de tînăr amorez. Cu o perucă blondă, bătrînul tînăr declara amoruri înflăcărate partenerelor întîmplătoare şi... / aici funcţionează puterea de sugestie a actorului, convenţia magică a scenei / reuşea să înşele spectatorul » [15].

Jocul prin excelenţă teatral al lui N. Hagiescu, joc exprimat prin mijloace de expresie multiple, prin gestul viu şi subliniat, prin mimica marcată uneori pînă la mască şi accentele puternic colorate

[11] Un gălăţean, *Notiţe — N. Hagiescu*, în *Facla*, Bucureşti, 1912, februarie 25. În această notiţă se indică originea greacă a actorului N. Hagiescu şi autorul avînd ca sursă informativă o mărturisire făcută « la o cafenea » de actorul însuşi, afirmă că debutul de actor şi l-ar fi făcut N. Hagiescu într-o trupă grecească la Brăila.

[12] Arhiva Istorică Centrală, Fond Teatru Naţional, 1899, nr. 1321 f. 1 şi verso.

[13] N. Hagiescu, *Tribuna literară, Un paria al artei*, în *Epoca*, Bucureşti, 1900, mai 25.

[14] D. Karnabatt, *Bohema de altădată*, Bucureşti, 1944, p. 101.

[15] *Epigonii*, Iaşi, nr. 2, februarie, 1, p. 60.

din debitul verbal, era apreciat de Ion Luca Caragiale [16]. Înfăţişarea plastică a tipurilor comice create de actor pe scenă, reliefarea pînă la caricatură a unor trăsături esenţiale corespunde comicului incisiv caragialesc, viziunii estetice a omului de teatru I. L. Caragiale. În această îngroşare a mijloacelor de exprimare scenică, rezidă însă pentru N. Hagiescu, atunci cînd nu mai are alături vigilenţa unui ochi lucid şi atent care să-i servească de îndreptar, şi primejdia unei tipizări, a unui şablon în interpretare. Grigore Ventura denunţă această primejdie atunci cînd scrie: « D. Hagiescu este un actor bunicel dar are defectul de a fi unul şi acelaşi în toate rolurile sale » [17]. Acelaşi cronicar găseşte că « D. Hagiescu n-a fost un Argante ci un alt Hagiescu cu intonaţiuni ascuţite, cu schimonoseli şi sclipituri care nu trec decît în farse » [18]. Criticul poate fi bănuit de o pornire pătimaşe [19], dar şi jocul de « comic marcat » al actorului, mai cu seamă după cîţiva ani petrecuţi în trupe improvizate de provincie, poate fi bănuit de îngroşări care favorizează tipizarea schematică. La începutul carierei, în anii de glorie atît de des evocaţi de actor mai tîrziu, cronicile subliniau, uneori în treacăt, dar întotdeauna elogios, interpretările lui N. Hagiescu. În rolul unui bătrîn (alături de un alt comic, Mateescu) din piesa *Puterea conştiinţei* de Giacinta Pezzana, a fost perfect, scrie Fr. Damé [20]. În ovreiul Imergold din *Sfredelul dracului* de Alecsandri « a fost minunat de bine » [21]. Acelaşi Fr. Damé îi acordă calificativul foarte bine în interpretarea rolului titular din piesa *Unchiaşul Sărăcie* (adaptare de Al. Macedonski) [22]. N. Hagiescu îşi lucra rolurile cu grija şi migala unui meşteşugar îndrăgostit de arta sa. În micul rol al arhiepiscopului de Canterbury din *Caterina Howard* de Al. Dumas-tatăl « merită toate felicitările criticei » afirmă Fr. Damé. Un alt critic relevă şi el meritele de făurar atent ale lui Hagiescu, care « în micul rol al lui Saint Godens din *Dama cu camelii* de Al. Dumas-fiul, a făcut o lucrare mare, căci meritul unui artist nu constă numai în roluri lungi, ci mai ales, cînd în cîteva cuvinte face să reiasă un personaj cu caracterul bine nunanţat. Şi cronica se încheie cu constatarea « Creaţiunile acestui artist sînt neimitabile » [23].

Actorul N. Hagiescu face parte din categoria de comici care descinde din M. Millo şi N. Luchian. Arta sa, mai puţin lucidă decît a maeştrilor săi, se înrudeşte cu cea a contemporanilor săi mai vîrstnici, comicii Ioan Lupescu şi Daniil Drăgulici, o artă în care vocaţia şi instinctul au preponderenţa, iar improvizaţia, jocul descătuşat şi şarja grotescă, amintesc de mimusul popular.

CONSTANTIN RADOVICI

1877—1916

Viaţa relativ scurtă a actorului Constantin Radovici este aşezată între două războaie. Născut la 15 ianuarie 1877 în oraşul Tecuci din părinţi cu dare de mînă (tatăl, Gheorghe Radovici, mare agricultor, era primarul oraşului Tecuci, cînd i s-a născut feciorul Constantin; mama, Amelia, născută Atanasiade, făcea parte şi ea dintr-o familie de agricultori înstăriţi), se stinge la 14 octombrie 1916. Copilăria şi-o petrece la ţară, în comuna Puţenii din judeţul Tecuci. Cursul primar îl face în oraşul natal, iar învăţămîntul secundar la Liceul internat din Iaşi, unde în 1896 îşi ia bacalaureatul. Pentru studii universitare de drept pleacă în 1897 la Bruxelles. În oraşul occidental vine în contact cu viaţa teatrală de care se simte puternic atras, îşi descoperă o vocaţie artistică, cunoaşte îndeaproape pe actorul Henry Kraus pe care-l admiră şi care la rîndul lui descoperă în entuziastul student, un real talent. După doi ani, Constantin Radovici, îşi întrerupe studiile şi se reîntoarce în ţară. În capitală, întîlneşte pe Albert Leonescu zis şi Vampiru, actor şi director de trupă de provincie, una din figurile pitoreşti, familiare şi simpatizate în lumea actoricească. Acesta tocmai îşi înfiripa o trupă cu care să plece în turnee prin ţară. La cererea lui, Constantin Radovici, este de îndată angajat; nu rămîne însă decît o singură stagiune de iarnă. Un eveniment — moştenirea —, îi dă posibilitatea să-şi împlinească o dorinţă arzătoare, ca pe lîngă actor, să devie el însuşi director de trupă. Îşi formează o trupă din care fac parte: Maria Rusescu (prima lui soţie),

[16] Marele om de teatru îi va purta de altfel o statornică preţuire. La 4 decembrie 1898 se dă la Teatrul Lyric din Bucureşti o reprezentaţie în beneficiul lui N. Hagiescu. Între o comedie de Ioan Lupescu şi un cînticel de V. Alecsandri interpretat de N. Hagiescu, afişul apărut cu această ocazie inscrie: « Lecturi literare de I.L. Caragiale » la Arhiva Istorică Centrală, fond Teatru Naţional, 1898, nr. 1282, f. 51, 52.

[17] Arutnev, *Cronica teatrală. Deschiderea stagiunii. Manevrele de toamnă*, în *Adevărul*, Bucureşti, 1888, octombrie 5.

[18] Arutnev, *Cronică teatrală*, în *Adevărul*, Bucureşti, 1888, octombrie 29.

[19] Grigore Ventura, indispus din pricina plecării din Teatrul Naţional al actriţei Fanşeta Vermont (viitoarea sa soţie,), în timpul directoratului I.L. Caragiale, denigrează spectacolele Teatrului Naţional din această perioadă; prin ricoşeu sînt atinşi şi angajaţii noului director.

[20] Fr. D., *Săptămîna teatrelor*, în *Românul*, 1878, ianuarie 18.

[21] C.B.S., *Cronica teatrală*, în *Adevărul*, 1890, martie 22.

[22] Fr. Damé, *Cronica teatrală*, în *Românul*, 1880, noiembrie 12.

[23] Th. M. Stoenescu, *De-ale Theatrului*, în *Literatorul*, Bucureşti, 1883, noiembrie şi decembrie, p. 699.

Elena Riureanu, Victor Antonescu, Stănescu, Mihalache Ionescu ş. a.[1] Se ştie cît de dispreţuită era pe atunci breasla actoricească — dar viaţa de actor ambulant închidea în ea pe lîngă desconsiderare socială şi mari lipsuri materiale. O puternică vocaţie şi dragoste pentru teatru au însufleţit permanent activitatea lui Constantin Radovici şi l-au făcut să înfrunte grelele încercări impuse vieţii de actor ambulant. Ca director de trupă a colindat oraşele ţării; la Bucureşti juca pe scene particulare dar mai cu seamă în grădinile de vară. În stagiunea 1903—1904 ca director al «Trupei române de teatru» dă reprezentaţii la Teatrul Lyric.[1] Actorul şi directorul de trupă ştie să fie şi dramaturg cînd e nevoie. În acelaşi an, 1903, la Galaţi cînd stagiunea se dovedea foarte bogată în spectacole de toată mîna, de la dresorii de cai la trupa de operă din Praga, turneul Agathei Bîrsescu, trupa Aurelian etc. creînd o serioasă concurenţă, Constantin Radovici pentru salvarea existenţei trupei sale aflate în greu impas, scrie şi reprezintă *Drama sîngeroasă din Belgrad*. Subiectul de senzaţională actualitate pe atunci, fusese speculat şi de alţii la modul trivial melodramatic. «Artistul cu aleasă cultură şi onest», care a fost Constantin Radovici, cum îl caracterizează Barbu Lăzăreanu care relatează întîmplarea, a reuşit să facă o piesă teatrală bine construită din care elementul de senzaţional dubios să fie exclus. Interpretarea îngrijită a actorului, cu Maria Radovici în rolul reginei Draga şi C. Radovici în rolul credinciosului general Petrovici, s-a bucurat de succes şi piesa a ţinut îndelung afişul[2].

În stagiunea 1906—1907 conduce o trupă formată din actriţele: Maria Radovici, Elena Riureanu, Gica Serghe, Vane Gheorghescu, Al. Popescu, Em. Nicolau, şi actorii: G. D. Creţu, Al. Dimitrescu, Victor Antonescu, S. Stănescu, M. Ionescu, D. G. Radovici, P. S. Nicolau. Poate că satisfacţiile cele mai complete ca om de teatru le gusta ca director de trupă, formaţie pe care n-a încetat s-o cultive, chiar după ce s-a afirmat pe scenele Companiei Davila şi a Teatrului Naţional din Bucureşti ca unul din cei mai talentaţi actori, repurtînd succese răsunătoare. În 1914, conduce o trupă de comedii cu care joacă la Teatrul Comedia din Bucureşti, farse din repertoriul german şi maghiar ca: *Fracul*, *Răpirea Sabinelor*, *Familia Mayer*, *Raiul pe pămînt* ş. a. Printre actori se afla şi Leonescu-Vampiru care nu reuşise în acel an să-şi înjghebeze o formaţie proprie. Un martor avizat al reprezentaţiilor de la Comedia apreciază pozitiv calităţile de conducător ale lui Radovici iar trupa lui, ca pe o bună şcoală; consideră însă cadrul insuficient pentru jocul unei personalităţi atît de puternice şi de bogat înzestrate, ca C. G. Radovici[3].

Trupa de turneu oferea şi o soluţie financiară; în ultimul an al vieţii, în 1916, Constantin Radovici adresează Direcţiei Generale a Teatrelor o cerere de concediu pentru a putea organiza o serie de reprezentaţii în oraşele de provincie «pentru a-mi putea ameliora situaţia financiară dificilă» specifică el[4].

În vara anului 1905 Constantin G. Radovici juca la o grădină din Craiova *Papa Lebonnard* de Jean Aicard. Directorul de atunci al Teatrului Naţional din Craiova, tenorul Gr. D. Gabrielescu, îl vede şi, entuziasmat, îl angajează «în condiţii excepţionale» la 14 octombrie 1905. Curînd după aceasta, la 5 ianuarie 1906, Comitetul Teatrului Naţional sub preşidenţia lui Gr. D. Gabrielescu alege în unanimitate pe C. Radovici ca societar cl. I al Societăţii Dramatice din Craiova (cu începere de la 1 februarie 1906). În procesul verbal încheiat cu acest prilej sînt enumerate calităţile deosebite care îndreptăţesc alegerea făcută. «Avînd în vedere că dintre toţi angajaţii Teatrului Naţional din Craiova în actuala stagiune (în 1905—1906) singurul care a ocupat locul de frunte printre creaţiunile făcute de artişti este dl Constantin Radovici. Considerînd că Dl. C. G. Radovici e dotat de natură cu un talent şi o putere de concepţie deosebită(...). Considerînd că pe scena Teatrului Naţional Craiova Dl. C. G. Radovici a creat roluri care au fost primite cu entuziasm din partea publicului consacrîndu-l artist de valoare»[5]. Conferirea noii demnităţi are loc pe scena Teatrului Naţional din Craiova într-un cadru festiv iar cronicarul oltean însemnează cu privire la sărbătorit: «e una din rarele întrupări artistice menite de natură să devie mari, geniale, nu prin meşteşugirea şcoalei ci prin pornirea naturală a talentului cultivat»[6]. În anul următor, 1907, C. Radovici se căsătoreşte cu marea noastră tragediană Agatha Bîrsescu, venită la Craiova să joace în reprezentaţie. La începutul anului 1908, în fruntea unei trupe condusă de C. Radovici, cei doi soţi se află într-un turneu prin oraşele ţării.[7] În primăvara anului 1908 pleacă în Germania unde Agatha Bîrsescu, actriţă consacrată pe scena Burgtheaterului din Viena era cunoscută şi preţuită. La Berlin, Constantin Radovici ia lecţii de limba germană şi actorie de la Alexandru Strakosch, o personalitate remarcabilă şi pitorească în acelaşi timp[8]. Al. Strakosch care-şi însuşise într-un timp

[1] Arhiva Istorică Centrală, Fond Teatru Naţional, stag. 1903—1904, nr. 28, f. 17.

[2] Barbu Lăzăreanu, *Constantin Radovici*, *Agatha Bîrsescu*, *Nora Marinescu*, «*Drumeţii din 1899*», Bucureşti, 1917, p. 6—13.

[3] Clarnet, *Constantin Radovici*, în *Adevărul*, Bucureşti, 1916, octombrie 16.

[4] Arhiva Istorică Centrală, Fond Teatru Naţional, stag. 1914—1915, nr. 111, f. 8.

[5] Copia procesului verbal nr. 91 ataşată la adresa directorului Teatrului Naţional Craiova, Al. G. Olteanu, referitor la C.G. Radovici. Arhiva Istorică Centrală, Fond Teatrul Naţional, stag. 1914—1915, nr. 111, f. 5.

[6] V. Grigorescu Elvir, *Sărbătorirea C. Radovici*, în *Curierul Olteniei*, Craiova, 1906, ianuarie 30.

[7] Componenţa trupei: actori, Const. Radovici, Tr. Popescu, Ion Constantinescu, D. Mănescu, V. Constantinescu, Gh. Popescu, Ion Maican, E. Petcu. Actriţe: Agatha Bîrsescu-Radovici, Paulina Constantinescu, Maria Stoenescu, Paula Mănescu, V. Cristescu, S. Cornescu, S. Popescu, ş.a. Arhiva Istorică Centrală, Fond Teatru Naţional, stag. 1907 — 1908, nr. 4, f. 30.

[8] Născut în 1850 în Ungaria, din părinţi lipsiţi de mijloace, deosebit de talentat, însă neajutat de o statură neobişnuit de scundă, Al. Strakosch, ajunge după multe peripeţii la Viena unde ia lecţii cu Sonnenthal de la Burgthea-

neobişnuit de scurt două limbi străine în care în mod prodigios jucase pe scenele din ţările respective, era cel mai indicat să dea lecţii lui Constantin Radovici. Din cele cîteva scrisori adresate de Al. Strakosch elevului său, reies înalta conştiinţă profesională a dascălului, ca şi munca intensă depusă de cirac; efortul unui studiu dintre cele mai grele. Rolurile studiate la începutul anului 1909 sînt cel al lui Clavigo din drama cu acelaşi nume de Goethe şi rolul prietenului lui Clavigo, al libertinului Carlos [9]. Numai după cîteva luni de studiu, C. Radovici făcuse progrese uimitoare. Într-o scrisoare a Agathei Bîrsescu, datată 5 septembrie 1908, adresată lui Pompiliu Eliade, aceasta îi scrie: « În vara asta aflîndu-mă în Viena am avut norocul să mi se propună o mare serie de reprezentaţii pe scenele din Germania şi America, unde voi juca împreună cu soţul meu, care în urma unei neobosite stăruinţe, a izbutit ca în aşa scurtă vreme să-şi apropie limba germană, astfel că astăzi poate chiar juca în acea limbă. Marele Sonnenthal şi Baumeister cum şi ceilalţi camarazi ai mei de la Burgtheater au rămas uimiţi de progresele uimitor de repezi ce le-a făcut şi nu pot uita cuvintele ce i le-a adresat Sonnenthal după ce l-a ascultat într-o scenă din Othello: « sper să ne întîlnim în curînd pe aceeaşi scenă ». Îndrăznesc să spun domnule director că în curînd se va vorbi despre dînsul » [10].

Încununarea studiului cu profesorul Al. Strakosch este contractul de angajare de la Neues Schauspielhaus din Berlin, încheiat la 30 octombrie 1909 între C. Radovici şi directorul Alfred Halm [11]. Pe scena teatrului berlinez debutează C. Radovici la 30 octombrie 1909, cu rolul cavalerului Amias Paulet din *Maria Stuart* de Fr. Schiller. Urmează în cursul anului 1909 la acelaşi teatru, interpretarea rolurilor: Casca (unul din conspiratori) din Iuliu Cezar de Shakespeare; Samaja din *Judith* de Fr. Hebbel; Domnul din *Faust* de Goethe (Prologul în cer) ş. a. [12].

Perioada berlineză, deşi relativ scurtă, este pentru C. Radovici un prilej de îmbogăţire a culturii şi a experienţei sale actoriceşti. Berlinul devenise centrul unei vieţi teatrale foarte interesante şi vii care depăşea cu mult mişcarea teatrală din toată Germania. Otto Brahm, criticul şi directorul de teatru, impusese prin mişcarea « Freie Bühne » dramaturgia lui Henric Ibsen, Gerhard Hauptmann şi Arthur Schnitzler, în interpretări moderne de un puternic realism. Max Reinhardt, pornit de la şcoala realistă a maestrului său Otto Brahm, îmbogăţeşte şi diversifică adevărul scenic printr-un puternic suflu de fantezie creatoare; înviorează interpretarea şi punerea în scenă a dramaturgiei clasice eliberînd operele lui Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, de orice schematism. Arta variată şi suplă a marelui regizor care este Max Reinhardt, însufleţeşte deopotrivă dramaturgia socială a lui Wedekind ca şi feeria neo-romantică a pieselor lui Hugo von Hofmannstahl. În anii petrecuţi la Berlin, Constantin Radovici a putut vedea *Hoţii* de Schiller, în faimoasa interpretare de la Deutsches Theater, cu Oscar Beregi în Karl, Paul Wegener în Franz şi Al. Moissi în Spiegelberg. A văzut desigur pe A. Bassermann în *Regele Lear* ca şi impresionanta punere în scenă a piesei *Don Carlos* de Schiller, făcută de Max Reinhardt ; de asemenea spectacole de mare valoare artistică: *Hamlet*, *Faust*, şi încă multe altele. Efervescenţa unei vieţi teatrale intense, cu problematică şi experienţe noi, l-au impresionat puternic pe omul pasionat de teatru, iar preferinţele pentru Reinhardt şi şcoala berlineză le-a păstrat C. Radovici întotdeauna.

La sfîrşitul stagiunii 1909, Constantin Radovici rupe contractul cu Neues Schauspielhaus ceea ce aduce după sine plata unei sume însemnate (2500 mărci) ca daune pentru rezilierea contractului, se desparte de Agatha Bîrsescu şi se întoarce în ţară. « M-am întors fără părere de rău în ţara mea la încredinţarea că voi putea folosi teatrului românesc » mărturiseşte actorul [13]. Este angajat « în condiţii excepţionale » la Teatrul Naţional din Craiova, de directorul teatrului Al. G. Olteanu, păstrîndu-şi gradul de societar cl. I şi avînd în plus şi atribuţia de director de scenă. În această calitate pune în scenă, pentru prima oară la noi, *Taifun* de Melchior Lengyel cu decoruri comandate la Berlin, unde C. Radovici văzuse spectacolul. Adastă pe scena craioveană o singură stagiune, pînă în aprilie 1911, cînd se retrage din nou. Vine la Bucureşti şi este angajat în stagiunea 1911—1912 în Compania Al. Davila. Temerarul director Al. Davila spera să-şi consolideze formaţia teatrală care suferise o comoţie importantă prin dislocarea unor pioni importanţi (Tony Bulandra, Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Giurgea şi Ion Manolescu) plecaţi la teatrul Naţional. Noul angajat C. Radovici obţine un răsunător succes în piesa *Samson* de Henry Bernstein şi apoi în *Scandalul* de Henry Bataille. Compania Davila îşi încheie totuşi stagiunea şi existenţa în aprilie 1912; C. Radovici trece pe scena Teatrului

ter. şi se bucură de prietenia marelui om de teatru Heinrich Laube. Obţine un angajament la un teatru din provincie şi cu timpul deţine un loc de cinste în teatrul german din Budapesta. Nemulţumit cu atît, pleacă la Paris. Aici, prin îndrumările lui Martel de la Comedia Franceză, învaţă limba franceză şi izbuteşte să joace pe scena teatrului Odéon. În urma unei boli rămîne cu un braţ paralizat şi este nevoit să părăsească scena. Se întoarce în Germania unde dă lecţii de actorie fiind foarte apreciat. Pentru ca să nu renunţe cu totul la scenă devine recitator şi întreprinde turnee în Europa şi America. La Bucureşti a fost în ianuarie 1882 cînd a recitat din Shakespeare şi Schiller în sala Ateneului şi în noiembrie 1903 cînd a avut un recital de poezii la sala Liedertafel.

[9] Scrisorile în număr de patru, semnate de Strakosch şi adresate lui C Radovici (Berlin, Hauptstrasse, 86), sînt păstrate la Muzeul Teatrului Naţional din Bucureşti, înregistrate la nr. 2476. Au fost puse la dispoziţie de directorul muzeului G. Franga.

[10] Arhiva Istorică Centrală, Fond Teatru Naţional, stag. 1900—1901, dos. 55 (suplimentar), f. 21, 22.

[11] Contractul foarte avantajos era făcut pe cinci ani cu salariul crescînd pe fiecare an, de la 500 de mărci pînă la 1000 de mărci lunar (între 1 noiembrie 1909—31 august 1914). Muzeul Teatrului Naţional, nr. 2477.

[12] Cerere adresată de C. Radovici, Direcţiei generale a teatrelor la 17 octombrie, 1912. Arhiva Istorică Centrală, Fond Teatru Naţional, stag. 1912—1913, dos. 30, f. 44.

[13] Ibidem, f. 44.

Național din București (numirea pe data de 30 aprilie 1912) iar Al. Davila revine la Direcția Generală a Teatrelor în luna octombrie a aceluiași an. Stagiunea 1912—1913 a Teatrului Național din București începe la 1 septembrie cu o săptămînă « Ion Luca Caragiale » iar Constantin Radovici apare pentru prima oară pe scenă cu mare autoritate în rolul lui Dragomir din *Năpasta*. La scurt interval, interpretează rolul primarului din *Un dușman al poporului* de H. Ibsen, cu Petre Sturdza în rolul D-rului Stockmann. Spectacolul este o realizare ștearsă în care nici unul din protagoniști n-are posibilitatea să strălucească. În *Poezia depărtării* de Duiliu Zamfirescu, piesă livrescă, nesusținută dramatic, care are însă un autentic fior de poezie și delicatețe în tratarea sentimentelor, Constantin Radovici este distribuit în rolul soțului, Văleanu, alături de Lucia Sturdza-Bulandra și de Tony Bulandra, iar presa constată că « După Dragomir din *Năpasta*, Văleanu din *Poezia depărtării* arată că Teatrul Național a cîștigat în Dl. Radovici o forță cu totul remarcabilă... »[14]. Constantin Radovici pleacă însă de pe scena Teatrului Național și se întoarce la Teatrul Modern, unde juca Compania Marioara Voiculescu. În această companie, în stagiunea 1912—1913, interpretează C. Radovici o serie de roluri mari care sînt tot atîtea succese mari. Este Jean Gueret din *Capcana (l'Embuscade)* de Henry Kistemackers (în traducerea lui Liviu Rebreanu) apoi Kean din piesa cu același nume a lui Al. Dumas-fiul, Manasse din piesa lui Ronetti-Roman, Clownul din *Ave Maria* de Victor Eftimiu, Doctorul Lechner din *Șarlatanul* de Emerich Feldös (în traducerea lui Liviu Rebreanu), Procurorul Hallers (din *A doua conștiință* de Paul Lindau). Își continuă succesele în Compania Marioara Voiculescu și în stagiunea 1913—1914, jucînd în două piese ale autorului la modă Henry Bernstein, în *Hoțul (Le voleur)*, în *Asaltul* (L'Assaut), și în piesa lui Henry Bataille *Scandalul*. Agitatul și instabilul C. Radovici se reîntoarce pe prima scenă a capitalei și este numit societar cl. I, la 20 octombrie 1914[15]. După sistemul dublărilor introdus la Teatrul Național de fostul director Pompiliu Eliade, C. Radovici, dublează pe C. Nottara în *Ruy Blas* de Victor Hugo. Contrastul între interpretarea declamatorie a celui dublat ca și a tonului învechit la care era acordată punerea în scenă (decoruri vechi din opera Ernani) distonează cu interpretarea « realistă » a lui C. Radovici. La începutul stagiunii 1915—1916 se reprezintă pentru prima oară pe scena Teatrului Național *Azilul de noapte* de M. Gorki în traducerea lui Iosif Nădejde. Piesa făcuse un lung stagiu de așteptare. Oficialitatea contrariată de lumea turburătoare a personajelor piesei ca și de problemele sociale și de întrebările pe care le isca, nu s-a învoit decît cu greu la reprezentarea ei. Spectacolul în atenta și valoroasa regie a lui Paul Gusty este un succes, « spre lauda și mîndria noastră, artiștii Teatrului Național au realizat creațiuni de o valoare artistică superioară »[16]. În galeria de tipuri a Azilului de noapte alături de Petre Sturdza în Luca, de Storin în Vasca Pepel, de Mihalescu în Baronul, Bulfinski în Satin, Morțun în Medvediev, Constantin Radovici apare în rolul actorului. Pe scena Naționalului, în aceeași stagiune, o va avea ca parteneră pe Marioara Ventura în *Secretul* de Bernstein și în *Dama cu camelii* de Al. Dumas-fiul. Sînt numeroase rolurile interpretate în această stagiune de C. Radovici; atît de numeroase încît se vede nevoit să ceară pe cale oficială ca rolul Amos din *Bujorești* (Caton Teodorian) să fie dublat deoarece trebuie să joace succesiv în *Strada Vantier* (tradusă de Clarnet), *Samson* de Bernstein, *Amicul Teddy*, o comedie ușoară de André Rivoire și Lucien Bernard, să repete și să studieze roluri din *Rața sălbatică*, *Sorana*, *Fiul soarelui*[17]. Dar prezența lui C. Radovici în Teatrul Național este solicitată și ca director de scenă. În urma propunerii făcute de Direcția Generală a Teatrelor « talentatul societar al teatrului a cărui cultură artistică este desăvîrșită și care a făcut timp de mai mulți ani în marile teatre din Berlin cea mai folositoare experiență în arta punerii în scenă » este numit de ministrul de resort director de scenă la 1 martie 1916. În același an 1916, după o viață tumultuoasă și scurtă în care talentul lui Constantin Radovici nu a avut timp să se desfășoare pe dimensiunile lui remarcabile, actorul încetează din viață, la 14 octombrie 1916, în urma unei boli de inimă.

ARTA ACTORULUI

Atunci cînd Leonescu Vampiru îl angaja pe Constantin Radovici în trupa sa, intuia cu flerul său de vechi cunoscător de formații teatrale, în neexperimentatul tînăr, o interesantă achiziție scenică. Îi reținuse atenția în primul rînd înfățișarea lui Constantin Radovici care după evocarea unui contemporan era « viguroasă și totuși blindă, mare și totuși familiară, frumusețea figurii care n-avea totuși nici un semn al disoluției prin feminitate »[18]. Un alt portret mai amănunțit ni-l arată: « scurt de talie, picioare subțiri, spete lat, gîtul scurt, figura mare, deschisă, foarte mobilă cu doi ochi mici negri, de o expresivitate neobișnuită »[19]. Îl cucerise și glasul « cald și captivant cu care numaidecît punea stăpînire pe public » scrie colegul lui de breaslă Petre Sturdza: « vocea bărbătească plină de acele rezonanțe metalice care

[14] Emil D. Fagure, *Cronica teatrală. Teatrul Național. Pentru întîia oară Poezia depărtării, piesă în patru acte de Duiliu Zamfirescu*, în *Adevărul*, București, 1913, ianuarie 27.

[15] Arhiva Istorică Centrală, Fond Teatru Național, stag. 1914—1915, nr. 32, f. 14.

[16] Em. D. Fagure, *Cronica teatrală, Teatru Național. Pentru întîia oară Azilul de noapte, de Maxim Gorki*, în *Adevărul*, București, 1915, septembrie 2.

[17] Arhiva Istorică Centrală, Fond Teatru Național, stag. 1914—1915, nr. 111, f. 7.

[18] F. Aderca, *Constantin Radovici*, in *Universul literar*, București, 1928, august 12.

[19] Petre Sturdza, *Amintiri, 40 de ani de teatru*, București, 1966, p. 268.

Fig. 1. — Constantin Radovici: Portret (2036) (Muzeul Teatrului Naţional Bucureşti)

dau putinţa artistului să lucreze cu ea ca şi cu o vioară Stradivarius »[20] «vocea puternică şi pasionată »[21] sînt numai cîteva din numeroasele caracterizări ale contemporanilor.

În primii ani de teatru prin provincie, în trupa lui Al. Leonescu şi în propria sa trupă, C. Radovici şi-a făcut ucenicia cîştigînd în experienţă scenică chiar atunci cînd juca un repertoriu de comedii facile şi de drame istorice improvizate. Juca deopotrivă în tragedie potrivit unei mari forţe dramatice şi în comedie roluri alimentate de un comic copios. Împrejurările, dar şi resursele sale bogate, au făcut din el ceea de numesc francezii « un comedian », un artist al scenei cu largi posibilităţi de interpretare în tragic şi comic; tiparul emploi-ului nu putea să-i limiteze arta.

Pe scena Teatrului Naţional din Craiova (în anii 1905—1906) se impune de la început. Cronicarul craiovean caută calificative pentru arta lui Radovici în domeniul superlativelor. În rolul Etienne Landry din piesa lui Henry Bernstein cu titlul stîngaci tradus *La staul* (Le bercail) « artistul ne-a dat una din creaţiunile critice, de un naturalism perfect, pe care ni le pot prezenta numai artiştii desăvîrşiţi »[22]. În *Contesa Sarah* de Georges Ohnet, alături de Aglae Pruteanu, « C. Radovici, a fost desăvîrşit în rolul generalului »[23].

În Papa Lebonnard « Dl. Radovici a atins punctul cel mai înalt al artei. . . » actorul C. Radovici ii apare cronicarului ca una « din rarele întrupări artistice menite de natură să devină mari, geniale, nu prin meşteşugirea şcolii ci prin pornirea naturală a talentului »[24]. În evocarea figurii artistului C. Radovici, făcută după 12 ani de la moarte, de publicistul F. Aderca, acesta scrie: Sînt convins că cele mai puternice, mai originale şi mai entuziaste creaţiuni, Constantin Radovici le-a întrupat la Craiova, în teatrul condus pe atunci de tenorul Gabrielescu, un simpatic maniac al artei şi a avut drept spectatori oameni de toată mîna, pe care izbutise, umblînd de dimineaţa pînă seara prin oraş să-i aboneze cu plata în rate, casierul. Cîţiva elevi de liceu, furişaţi la galerie şi travestiţi în costumele prea mari ale părinţilor (teatrul era interzis şcolarilor) alcătuiau publicul emoţionat al marelui artist[25].

Primul mare succes — care a făcut vîlvă în jurul actorului şi l-a impus publicului bucureştean a fost rolul lui Jacques Brachard din piesa lui Henry Bernstein, *Samson*. Piesa — fără adîncime şi fără putere de transfigurare artistică — prezintă o dramă a consacratului triunghi din societatea burgheză. Dramaturgul posedă însă o bună tehnică în elasticitatea replicilor, în înlănţuirea scenelor, în ritmul rapid şi precipitat al acţiunii. Constantin Radovici, împrumută lui Jacques Brachard, Samsonul modern, care preferă să se ruineze numai pentru a antrena în dezastrul financiar şi pe rivalul său, pe iubitul soţiei sale, tensiunea şi imensa forţă brutală care în deslănţuire, zdrobeşte. Actorul desfăşura un joc viu, dens şi mai cu seamă stăpînit. În scenele de mare violenţă nu se manifesta printr-o deslănţuire temperamentală cu efecte de voce şi gestică dezordonată, ci dimpotrivă, jocul reţinut, despuiat cu ştiinţă de prisosurile care încarcă inutil şi-i diluează densitatea, cîştiga în adîncime, în vigoare şi intensitate expresivă. Piesa care avea în distribuţie pe Storin, în rolul lui Le Govin (amantul), este reluată în virtutea marelui succes obţinut în Compania Davila şi pe scena Teatrului Naţional în stagiunea 1915—1916. Trebuie reţinut ca o reacţie interesantă a criticii de atunci, reprezentată prin cele mai destoinice condee, admiraţia pentru arta lui C. Radovici, şi a partenerilor săi, dar respingerea piesei ca nepotrivită pe prima ascenă a ţării[26]. În rolul lui Dragomir din *Năpasta* « a avut brutalitatea şi mizeria morală a cugetului chinuit » apreciază E.D. Fagure. Puterea de concentrare a interpretului Constantin Radovici, convingerea cu care juca, trăirea intensă, radiaţia puternică a întregii lui fiinţe, plină de vitalitate, anima şi da consistenţă chiar unor roluri factice, livreşti, aşa cum se întîmpla cu rolul lui Văleanu din piesa *Poezia depărtării* de Duiliu Zamfirescu. Seria interpretărilor din reprezentaţiile date pe scena Com-

[20] F. Aderca, *Art. cit.*

[21] Lucrezzia Karnabat, *Constantin Radovici*, în *Artiştii noştri, siluete şi fantezii*, Bucureşti, 1918, p. 7—9.

[22] V. Gr. Elvir, *Teatrul Naţional, La Staul — Omoar-o!*, in *Curierul Olteniei*, Craiova, 1905, noiembrie 21.

[23] *Ibidem*, 1906, ianuarie 25.

[24] *Ibidem*, ianuarie 30.

[25] F. Aderca, *Art. cit.*,

[26] Emil D. Fagure, *Teatrul Naţional. Samson, de Henry Bernstein*, în *Adevărul*, Bucureşti, 1915, decembrie 23; L. Rebreanu, *Săptămîna teatrală — Samson*, în *Universul literar*, Bucureşti, 1916, ianuarie 10.

paniei Marioara Voiculescu, sînt semnalate foarte elogios de presă. În Jean Gueret din *Capcana* (*L'Embuscade*) creaţia lui « ia proporţiunile unei creaturi de o arhitectură şi un relief remarcabile ». În Kean, dezvoltă o întreagă gamă de accente şi nuanţe care modelează complex personajul. Figura bătrînului Manasse creată de C. Radovici, are măreţie şi demnitate. Interpretarea doctorului Lechner din piesa *Şarlatanul* este relevată « nu numai pentru marele public ci mai ales pentru artiştii şi oamenii de teatru care-şi pot da şi mai bine seama de vigoarea şi frumuseţea emoţiunilor ce dă d. Radovici »[27]. Interpretarea rolului Actorul din *Azilul de noapte* (Maxim Gorki) trece drept una din cele mai izbutite creaţii. Fără ostentaţie, cu un joc sobru, direct şi simplu, de o mare densitate, Constantin Radovici sugerează intens şi răscolitor tragismul unei decăderi. Chiar atunci, cînd joacă în roluri de compoziţie mai puţin verosimile ca în Procurorul Hallers (*A doua conştiinţă* de Paul Lindau) sau roluri în piesele abil construite dar sărace în nuanţe, ale lui Bernstein, aduce în interpretare o totală lipsă de artificiu. Prin trăirea intensă, prin puterea de interiorizare exprimată firesc, simplu, prin vigoarea temperamentului său care asigura interpretării echilibru, dozare cumpănită şi stăpînită, prin optarea deliberată pentru simplu şi esenţial, impunea un adevăr scenic învestit cu o calitate care îl singulariza în acei ani pe scena noastră — modernitatea. Publicistul Clarnet surprinde cu mare fineţe trăsăturile care făceau din Constantin Radovici un modern şi un prescursor faţă de ceea ce criticul numeşte cu ironie « mica şi tihnita industrie teatrală de la noi ». « Ce adîncă umanitate — scrie el — ce putere minunată de traducere şi exteriorizare, ce simplicitate de mişcări şi de gesturi care răsturnau una cîte una, vetustele noţiunii tradiţionale ale scenei! Cînd apărea, lumea factice se anima subit, lua o putere de viaţă necunoscută. Cerul, aerul, lumina, lucrurile şi oamenii din juru-i aveau aspectul « normal » al conflictelor trăite puternic, suferite adînc, răscolite pînă în profunzimile cele mai nebănuite ».

Dispariţia timpurie a lui Constantin Radovici, lasă un mare gol pe scena noastră. Poate niciodată formula aceasta banală şi convenţională n-a corespuns mai mult unui adevăr. La distanţă de mai mult de un deceniu F. Aderca, deplînge lipsa pe scena românească a unei figuri asemănătoare[28] şi defineşte această unică apariţie în comparaţie cu protagoniştii de frunte ai scenei de atunci, care nici unul nu împlineşte ceea ce atît de prodigios întrunea Constantin Radovici.

LELIA ELIAN

TEATRUL BUCUREŞTEAN — 1857 ÎN MEMORIILE UNUI CONTEMPORAN

Foarte puţine sînt relatările directe, ale martorilor contemporani, nemijlocite de amintiri ori tradiţii orale, despre teatrul bucureştean din anii premergători Unirii. Ziarele timpului comsemnau rar şi cu zgîrcenie viaţa artistică-teatrală a capitalei; abia la sfîrşitul anului 1857, C. A. Rosetti inaugura în ziarul *Românul* seria criticilor dramatice de apariţie regulată şi, tot după 1857 abia, N. Filimon statornicea în presa românească (*Naţionalul*, *Independinţa*, *Ţăranul român*, *Buciumul*) activitatea de critic teatral profesionist. Costache Caragiale, ca unul care participase activ şi înflăcărat la impunerea unui teatru românesc, încerca în 1855 să dezbată problemele actualităţii teatrale într-o lucrare proprie, intitulată *Teatru naţionale în Ţara Românească*, dedicată « publicului român », editată însă în 1867. Corespondenţa, atît cît a rezistat timpului, mai poate oferi uneori material privitor la stagiunile teatrale, la fluctuaţiile cadrelor actoriceşti (de pildă, scrisorile lui I.A. Wachmann către Ed. Wachmann).

Meritul rarităţii face cu atît mai preţioase pentru cercetătorul interesat în reconstituirea trecutului teatrului românesc datele cuprinse în jurnalul unui asiduu frecventator al Teatrului cel Mare la sfîrşitul anului 1857. Memoriile lui Gheorghe Peşacov[1], pe lîngă valoarea lor informativă generală sub aspectul vieţii publice şi stării de spirit din anii care au precedat Unirea Principatelor, reprezintă şi un izvor interesant şi o contribuţie lămuritoare, care se cere valorificată în istoriografia mişcării teatrale. În noiembrie-decembrie 1857, tînărul amator de spectacole îşi nota aproape zilnic programul, însoţindu-l de comentarii. Răstimpul ţine de prima concesiune a lui Matei Millo la Teatrul cel Mare din Bucureşti, după retragerea lui Costache Caragiale: 1855—1859. Din octombrie 1857, garantul lui Millo era I. Prijbeanu, printr-un contract a cărui desfacere, în 1859, va prilejui o violentă polemică publică; neîntrerupte şi nesoluţionate greutăţi financiare, generate de sistemul nefericit al « garanţiilor » şi al « beneficii-

[27] Emil D. Fagure, *Cronica teatrală*, *Teatrul modern. Compania Marioara Voiculescu, pentru întîia oară Şarlatanul, piesă în trei acte de Emerich Feldös, traducere L. Rebreanu*, în *Adevărul*, Bucureşti, 1913, decembrie 4,

[28] F. Aderca, *art. cit.*

[1] Prezentate global în *Materiale de istorie şi muzeografie*, vol. IV, Muzeul de istorie a oraşului Bucureşti, 1966, p. 389—396. Gheorghe Peşacov (1836—1902), cunoscut şi sub numele de Pessicu, era fiul unui negustor craiovean, Enache Peşacov, originar din Grecia; a făcut studii elementare şi secundare la Craiova între 1840 şi 1853. În anii premergători Unirii a trăit la Bucureşti, unde a lucrat la casa de comerţ şi bancă Mişa Anastasievici şi la Oficiul statistic. După Unire a făcut studii juridice, a funcţionat ca magistrat la Craiova. A ocupat funcţia de ajutor de primar în acest oraş după războiul de independenţă.

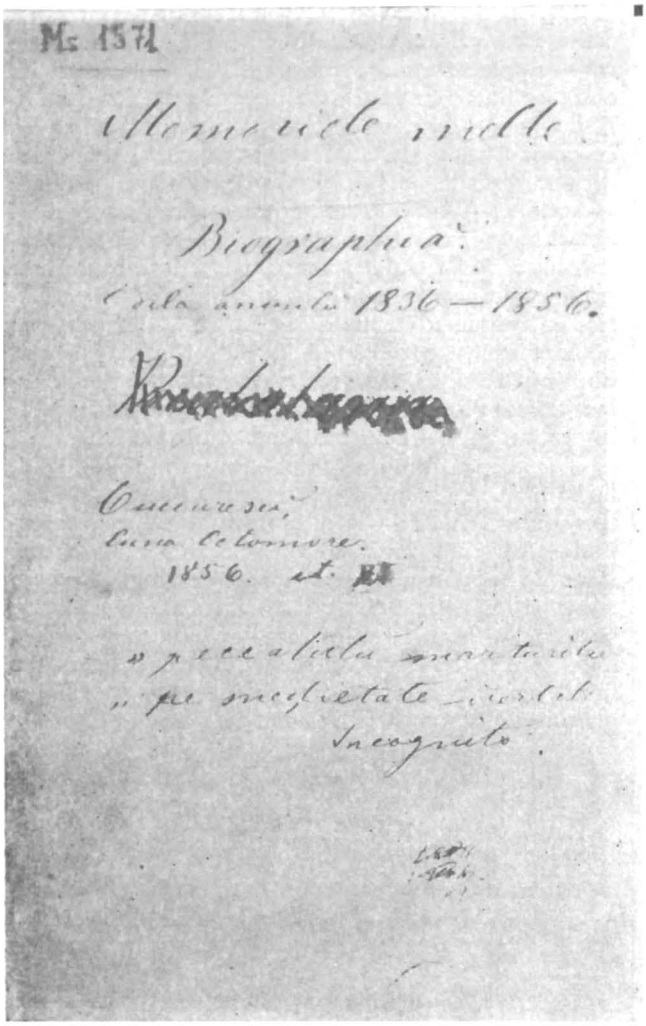


Fig. 1.—Coperta caietului-manuscris de memorii ale lui G. Peşacov. Foto N. Ionescu.

lor », caracterizează această direcţie a lui Millo şi invenineazǎ relaţiile dintre componenţii trupei.

La început comentariile lui Peşacov se referă în general la repertoriu, ca la factorul hotărîtor în definirea funcţiei educative pe care trebuie s-o deţină teatrul în societate, şi sînt categoric critice, pe măsură ce constată discrepanţa dintre aspiraţiile de principiu şi realitatea teatrală locală. În raza observaţiilor lui Peşacov intră apoi jocul celor doi reprezentanţi de frunte ai scenei româneşti a timpului: Matei Millo, foarte apreciat, şi Mihail Pascaly, asupra căruia stăruie, exprimînd o seamă de rezerve. Ulterior, cînd Peşacov se opreşte la spectacolele văzute peste zi şi îşi rezumă impresiile concrete, aceste rezerve vor fi uitate. Pe parcurs, consemnările entuziaste despre opera italiană trădează sensibilitatea funcţionarului de la o casă de comerţ din Bucureştii anilor 1856—1857[2] faţă de spectacolul cîntat. Va fi avut o contribuţie la încîntarea memorialistului nostru şi farmecul primadonei Rachele Gianfredi, cu buze « de corali » şi « lacrămi de rouă » (p. 81 ms.), căci era o « vestită frumuseţe scenică »[3]; N. Filimon îi analizează interpretarea (şi capriciile) în opera *Lucrezia Borgia*[4] şi o mai menţionează şi în nuvela sa *Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala*[5].

Pasiunea pentru teatru este mărturisită de la bun început şi efectul binefăcător al spectacolului asupra dispoziţiei tînărului care cădea pradă din cînd în cînd *spleen*-ului (« suferii puţin de *spleen*» — 4 decembrie, p. 98 ms.), lesne de urmărit în acele scurte notaţii « petrecui binişor » sau « fusei de bună umoare » din zilele cînd se dusese la teatru.

Teatrul cel Mare din Bucureşti putea încă fi considerat în 1857 o clădire nouă; fusese inaugurat la 31 decembrie 1852. Era impunător, fusese executat după proiectele arhitectului vienez Heft, avea o capacitate de aproximativ 1 000 de locuri, un interior cald şi elegant, în sfîrşit constituia o mîndrie pentru locuitorii capitalei şi era admirat de toţi călătorii străini care ne vizitau ţara la acea dată. Astfel, Ferdinand Lasalle, care vede Bucureştii în 1857, vorbeşte de « splendoarea sălii » şi de « foyer », care « îl întrece cu mult pe acel al Operei din Berlin »[6]. În memoriile sale, tînărul craiovean stabilit de curînd în Bucureşti începe admirativ enumerarea monumentelor capitalei cu Teatrul Naţional: « Între monumentele cele mai de căpetenie ale capitalei sînt acestea: Teatrul Naţional, o zidire colosală, cu patru etajuri, de un stil sever şi foarte elegant; aci se reprezintă bucăţi naţionale, drame, comedii, precum şi vodevilurile franceze; iarna se reprezintă şi operă » (p. 18 ms.). Descrierea lui Peşacov concordă cu imaginea teatrului din vechi documente iconografice şi, pentru a prinde viaţă şi a cîştiga pentru noi forţă de evocare, ar trebui completată cu o altă descriere oarecum contemporană, de data aceasta a interiorului într-o seară de spectacol, cea pe care o întîlnim într-un roman din 1862, *Mistere din Bucureşti*, de Ioan M. Bujoreanu[7].

Intransigenţa lui Peşacov cu privire la misiunea socială a teatrului trebuie negreşit raportată la mişcarea de idei a epocii. Ca orientare de ansamblu şi chiar uneori ca exprimare, critica dramatică, întîmplătoare şi lipsită de premeditare şi veleităţi, a lui Gheorghe Peşacov este îndatorată esteticii teatrale a generaţiei din 1848. Preluarea aportului de gîndire al etapei precedente imprimă o conti-

[2] De altfel, tînărul memorialist a fost şi el atins de ambiţia creaţiei literare — moda irezistibilă a timpului —, descoperindu-şi vocaţii de poet şi dramaturg. A publicat cîteva sonete (despre unul dintre ele, *Sonetul la damiela Valery*, mărturiseşte că « schiopătează foarte des ») şi pretinde a fi scris o comedie satirică nepublicată, *Nevasta cu zestre multă* (vezi p. 56—58 ms.).

[3] Mihail Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicei la români*, Bucureşti, 1928, p. 172—173.

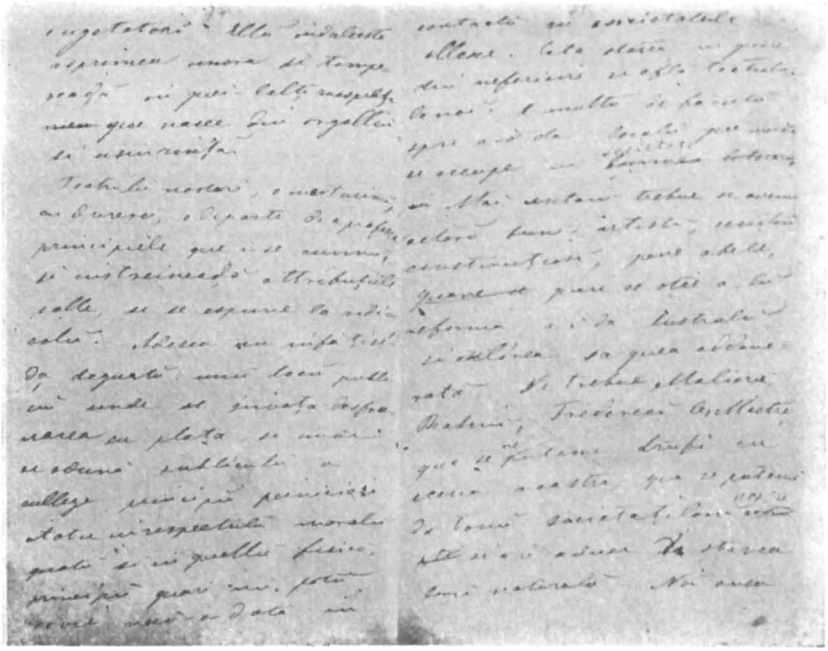
[4] N. Filimon, *Foileton, Teatru italian. Lucreţia Borgia. Operă serie în 2 acte şi un prolog. Poesia de D. Romani, musica de Maestro Donizetti*, în *Naţionalul*, Bucureşti, 1858, nr. 8.

[5] N. Filimon, *Opere*, vol. I, Bucureşti, 1957, p. 383—384.

[6] N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, vol. IV, Bucureşti, 1929, p. 54.

[7] Ioan M. Bujoreanu, *Mistere din Bucureşti*, vol. I, 1862, cap. V, p. 107—108.

Fig. 2. — Filele 37 verso şi 38 cu referiri la situaţia teatrului. Foto N. Ionescu.



nuitate în cultura naţională a secolului al XIX-lea şi mobilizarea generală în serviciul afirmării naţionale este caracteristică perioadei. Teatrul este înţeles ca o instituţie de cultură de primă necesitate, care nu e de altfel singura, de vreme ce Peşacov spune: « . . .Teatrul cată să fie *şi el* (subl. ns.) un mijloc de a îmbunătăţi. . . » (p. 72 ms.). Nevoia de austeritate, teatrul-tribună de luptă, şcoală a moravurilor, cu funcţie « civilizatoare », cu capacitatea de a tulbura conştiinţele, de a însufleţi virtuţile, de a stîrni aspiraţia spre desăvîrşire sînt idei de mare circulaţie, care revin insistent sub pana lui Asachi, Bolliac, C. Caragiale, Rosetti, Bariţiu, Aricescu, Filimon. Indignarea faţă de nesocotirea acestor comandamente, faţă de soluţiile de compromis şi de minimă rezistenţă este cealaltă faţă, obligatorie, a aceleiaşi atitudini angajate. În această primă parte severă a memoriilor sale privitoare la teatru, Peşacov mai strecoară pe nesimţite o idee: aceea că puterea de convingere şi emoţie a unei reprezentaţii poate contribui la o strîngere a rîndurilor, la o unitate a oamenilor « cugetători » (« spectacolul formează în oarecare mod o legătură între clasa oamenilor cugetători. . . » — p. 73 —74 ms.). Este un ecou al tendinţei către « fuziunea claselor », proprie literaturii idilic-socialiste. Oricum, solicitarea gîndirii, a efortului intelectual trebuie să revină piesei de teatru pentru ca tinerimea să păstreze « obiceiul de a simţi şi cugeta...» şi să fie ferită de « apatie » şi « morbitate » (p. 73 ms.).

Piesele pe care Peşacov le-a văzut şi reţinut în jurnalul său sînt *De sus jos şi de jos sus*, comedie în patru acte de Johann Nestroy, care figura în repertoriul lui Millo încă din octombrie 1854; *Virtutea şi crima sau Lada de fier*, melodramă în cinci acte şi opt tablouri de Félix Pyat; *Tuzu Calicul sau Orbul Cerşetor*, comedie în două acte, o localizare făcută de Millo după o povestire picarescă spaniolă, *Lazarillo de Tormes*, jucată prima oară în stagiunea 1850—1851; *Pricopsiţii*, vodevil într-un act, tot o prelucrare, şi *Ralf banditul*, melodramă în cinci acte. După cum se vede, nici o piesă originală. Vodevilul şi melodrama îşi împart scena şi, chiar în acest scurt interval, nu se poate spune că nu sînt reprezentaţi prin autori de largă popularitate în respectivele genuri. Farsele, vodevilurile, comediile pline de vervă, dar muşcătoare fără cruţare, ale lui Johann Nestroy, actor şi autor vienez, se bucurau de o adevărată vogă. Nestroy le scria de obicei intenţionat pentru unul ori altul din comicii Vienei; ele presupuneau deci în distribuţie un actor principal cu personalitate şi Millo trebuie să se fi potrivit în vestitul *Lumpazivagabundus*, în care a jucat în 1853. Pentru genul vodevilului Peşacov avea o înţelegere sporită, fiind el însuşi autorul unei « schiţe, după care s-ar putea urzi un vodevil ingenios », cum îşi califică singur satira *Nevasta cu zestre multă* (p. 58 ms.).

Şi Félix Pyat (militant politic, comunard) a cunoscut succese importante ca autor dramatic; *Peticarul de Paris* (1847) a fost la timpul ei o piesă celebră[8], dar cine îşi mai aminteşte azi de conţinutul ei? Melodramele, urmărite cu aviditate de un public nu foarte exigent, de curînd atras de teatru, care confunda cu uşurinţă *dramă* cu *acţiune*, satisfăceau prin morala, prin tendinţele lor justiţiare. Asupra lui Peşacov, *Virtutea şi crima* (care pare să fie *Les deux serruriers*, 1841), de F. Pyat, a făcut profundă impresie, el întîrzie asupra povestirii piesei, fără de altfel să reuşească a-i reda prea limpede conţinutul stufos, patetic şi extravagant.

[8] La noi reprezentată pentru prima oară la Iaşi, în februarie 1854.

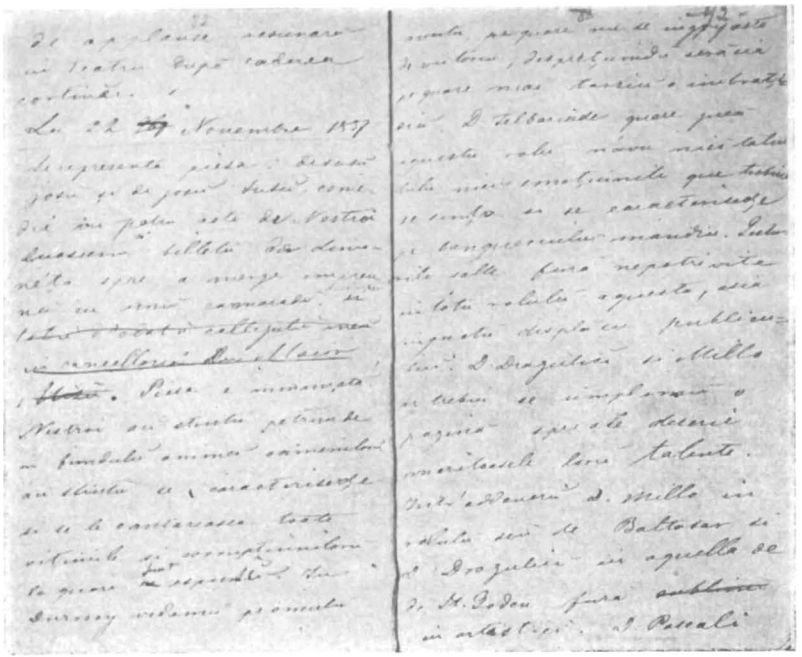


Fig. 3.—Filele 41 verso şi 42 cu referiri la spectacolul *De sus jos şi de jos sus*. Foto N. Ionescu.

Triumful final al binelui şi pedepsirea tuturor fărădelegilor încălzesc stilul tînărului, fără îndoială sedus de literatura nouă, care preconiza altă ordine socială, întemeiată pe egalitate şi fraternitate. E curios cum schematismul psihologiei personajelor, convenţionalul tipurilor melodramei îi scapă tocmai lui, care, după cum vom vedea, amendează orice îndepărtare de la adevărul vieţii în interpretare, care îi reproşează, de pildă lui Pascaly « exageraţiuni nesuferite şi neiertate », un « ridicol perpetuu» (p. 77 ms.) şi lipsă de pătrundere a caracterelor!

Cu privire la interpreţi, Peşacov face cîteva observaţii personale, părerile sale întîlnindu-se şi aici cu cele ale multor contemporani competenţi. Sentimentul gravităţii şi răspunderii sociale în profesiunea de actor era departe de a fi general; nesiguranţa şi nepreciziunea, improvizaţia, cabotinismul, exagerarea, cultul sufleurului erau trăsături frecvente supărătoare în arta spectacolului. Peşacov este nemulţumit de nivelul de joc al actorilor, pe care, spune el, nici nu-i poate socoti artişti, ci « păpuşi, ba adesea chiar nişte automaţi » (p. 76 ms.). Iată deci că înfiinţarea unei şcoli de artă dramatică, pentru care se zbăteau cu atîta stăruinţă iubitorii teatrului românesc[9], era, cu adevărat, foarte necesară.

Singurul actor român care stîrneşte neîncetat admiraţia lui Peşacov este Matei Millo: . . « dacă nu e un Frédérick Lemaître, cel puţin îi calcă pe urme » (p. 76 ms.; Frédérick Lemaître fiind pentru întreaga epocă termenul nec plus ultra al artei actoriceşti), « fără d-lui (Matei Millo, n.n.) teatrul ar fi nul » (p. 97 ms.). Elogierea lui Millo devine paroxistică după spectacolul cu vodevilul *Pricopsiţii* (p. 97 ms.). Millo, în vremea aceea în vîrstă de 43 de ani, era în plină glorie, talentul său excepţional era unanim recunoscut. Peşacov îi subliniază meritele în ambele registre de creaţie: actoricesc şi de autor dramatic (« . . . aci se vede talentul scriitorului şi al actorului totdeodată » — p. 96 ms.). Mulţi dintre autorii dramatici ai vremii erau actori, interpreţii operelor proprii, ceea ce explică şi perseverenţa şi deprinderea în dramaturgie: C. Caragiale, M. Millo, C. Halepliu, I. Dimitrescu-Movileanu, Iorgu Caragiale, M. Pascaly, I. Lupescu, C. Dimitriade, Şt. Vellescu etc. Autorul-actor crea situaţii anumite, capabile să-i ofere valorificarea mijloacelor personale de expresie, aşa încît, pentru posteritate, piesele lui pot furniza indicii despre arta atît de tranzitorie a actorului.

Însemnările memorialistului se referă şi la Mihail Pascaly, care la acea dată juca alături de Millo; îi apreciază darurile fizice naturale, statura, graţia şi armonia mişcărilor şi atitudinilor, vocea patetică; deplînge însă dicţiunea defectuoasă, afectarea ridicolă şi grandilocvenţa. Fie că prin experienţă scenică tînărul Pascaly îşi mai temperează jocul, fie că Peşacov se lasă treptat atras de viziunea actorului, fie şi una şi alta, interpretările lui Pascaly sfîrşesc prin a obţine în jurnal calificative foarte bune.

Iorgu Caragiale, cel mai tînăr dintre fraţii Caragiale, plin de neastîmpăr şi de o veselie personală năstruşnică, îl satisface în rolurile comice. De asemenea popularul — la vremea lui — Daniil Drăgulici, un statornic colaborator al lui Millo, de care îşi amintea cu plăcere şi Ion Luca Caragiale[10]. Despre Ivolski (Evolski, care debutase la Iaşi în

[9] De îndată ce a luat direcţia Teatrului Naţional din Bucureşti, în 1859, C.A. Rosetti a dispus deschiderea unei şcoli dramatice, ale cărei cursuri zilnice erau obligatorii şi gratuite. Primul punct al proiectului de reformă a teatrului al lui Millo din 1863 (publicat în întregime în *Buciumul* din 27 iulie) prevede înfiinţarea unui conservator; acesta va lua fiinţă însă abia în octombrie 1864.

[10] [I.L.] Caragiale, *Ion Brezeanu*, în *Literatura şi arta română*, vol. III, 1898, p. 76.

anii 1844—1850, cutreierînd ulterior oraşe şi tîrguri de pe întreg teritoriul ţării în diverse formaţii actoriceşti), Peşacov conchide aspru şi fără apel . . . « nu va deveni niciodată un bun actor » (p. 85 ms.), după ce îl urmăreşte atent într-un rol secundar. Gestian şi Felbariad sînt şi ei criticaţi, socotiţi neînzestraţi şi nepotriviţi în rolurile lor.

Judecăţile lui G. Peşacov cu privire la actori nu îndreptăţesc, la urma urmei, pesimismul pronunţat din partea introductivă a memoriilor; ele exprimă însă un sentiment public, împărtăşit de contemporani şi confirmat de posteritate.

Abstracţie făcînd de o anumită candoare a exprimării, ca şi de impuritatea limbajului, care se supune forţărilor promovate de Heliade, memoriile lui Peşacov rămîn pentru noi deosebit de interesante prin posibilităţile de asociaţii, de evocări, de sugestii pe care le conţin, prin extensiunea de semnificaţie pe care o facem astăzi pe marginea lor şi pe care, desigur, autorul nici n-a putut-o bănui. Considerăm de aceea util să reproducem aici toate pasajele privitoare la teatru din manuscrisul original.

ANCA COSTA-FORU şi CORNELIA PAPACOSTEA-DANIELOPOLU

MEMORIELE MELLE

(Arh. istorică centrală, ms. 1571)

p. 70 ms. Să mai revenim asupra petrecerilor şi preocupaţiunilor mele în Bucureşti, despre care am ceva de spus. Teatrul fu plăcerea de predilecţiune ce mă încîntă mai mult. Vorbirăm despre teatru mai nainte, adică de construcţiunea sa, de eleganţa sa, de aerul şi stilul său grandios. Acum vom vorbi ceva despre actori în genere, ca unii ce nouă ne lipsesc mai cu seamă. Teatrul Naţional românesc
p. 71 ms. la începerea sa, atunci cînd poporul român / gustă puţină civilizaţiune i se ierta toate defectele la care era expus, din cauza copilăriei în care se afla, acum însă după o trecere de atîţia ani, după ce s-au format în punct d'a concura cu multe teatre europene, e ruşine a-i observa o mulţime de absurdităţi de care nu se desbaera de timpuriu, spre a nu se[. . .] cînd nu va mai fi chip de mîntuinţă. Astfel cînd vedem pe scenă reprezentîndu-se bucăţi
p. 72 ms. licenţioase, neruşinate, pline de flecării şi / vorbe seci, nu putem a ne opri să nu-i facem observaţii, că teatrul cată să fie şi el un mijloc de a îmbunătăţi moravurile şi obiceiurile cele rele ale naţiunii respective, că teatrul ca şcoală a înţelepciunii cată să aibă de scop a forma spiritul concetăţenilor, a le insufla nobile sentimente şi a le înrădăcina în inimi seminţa virtuţii, care singură ne poate conduce pe calea fericirii. Căci, o mai repetăm,
p. 73 ms. teatrul e o / instituţiune foarte folositoare; prin el tinerimea leneşă şi frivolă mai păstrează încă obiceiul de a simţi şi cugeta. Sentimentele spre exemplu, ce excită reprezentarea unei tragedii înalţă sufletul, îl curăţă, îl trage din acea apatie, din acea personalitate, morbitate la care de ordinar sînt condamnaţi oamenii avuţi şi risipitori. Spectacolul formează în oarecare mod o legătură
p. 74 ms. între clasa oamenilor / cugetători. El îndulceşte asprimea unora şi temperează în ceilalţi[. . .] ce naşte din orgoliu şi uşurinţă.

Teatrul nostru, o mărturisim cu durere, e departe de a profesa principiile ce i se cuvin şi înstrăinează atribuţiile sale şi se expune la ridicol. Adesea nu înfăţişează decît un loc public, unde se învaţă desfrînarea cu plată şi unde se adună publicul a culege principii pernicioase atît în respectul moral, cît şi în cel fizic, principii care nu pot să vie p. 75 ms.
niciodată în / contact cu societăţile alese. Iată starea în care din nefericire se află teatrul la noi. E mult de făcut spre a-i da locul ce merită să ocupe în societate. Mai întîi trebuie să avem actori buni, artişti, scriitori conştiincioşi, pene abile, care să ştie a-l reforma, a-i da lustrul şi culoarea sa cea adevărată. Ne trebuie Molière, [. . .], Frederec le-Maitre, ca să ne putem trufi cu scena noastră, ca să putem da ton societăţiilor noastre şi a le aduce în starea lor naturală. Noi însă / n-avem nici unul din acestea elemente nece- p. 76 ms.
sare pentru formarea teatrului; abia dacă îndrăznim a zice că avem artişti. Dar, în genere, actorii noştri nu sînt decît nişte păpuşi, ba adesea chiar nişte automaţi. Un singur Millo ştiu, prin talentul său artistic, să aţîţe curiozitatea publicului, să-şi atragă salve de aplauze din parte-i şi a lustrui puţin murdara noastră scenă. Într-adevăr, dacă Millo nu e un Frédéric le-Maître, cel puţin îi calcă pe urme, şi aceasta / e mult. Junele Pascaly, care, p. 77 ms.
cînd s-ar fi format de timpuriu ne-ar fi promis mult se expune prin nişte exageraţiuni nesuferite şi neiertate de convenienţa scenalului la un ridicol perpetuu. Într-adevăr, junelui actor nu-i lipseşte decît artă; toate celelalte calităţi le posedă şi într-un grad mare. Statura sa elegantă, manierele sale graţioase, patetismul vorbirii sale şi un aer impuitor dar temperat prin nişte trăsături dulci, angelice ne promite mult în viitor. Îi recomandăm numai / puţin respect la pronunţie, care ade- p. 78 ms.
sea ne face să credem că vorbeşte printr-o machină [maşină?] care scîrţîie cînd nu e unsă. Astfel mi s-a întîmplat de multe ori a nu-l înţelege în toată piesa; şi atunci vorbele cele mai simple, cele mai naturale par apocaliptice printr-o pronunţie afectată, schiloadă şi confuză, Nu zic că aceasta e destul spre a fi un bun actor; unui actor îi trebuiesc

multe, îi trebuieşte rutină, experienţă, cunoaştere de arte, pătrundere de caracterele oameni-
p. 79 ms. lor / şi al[e] societăţilor şi un natural din [. . .] n-ar trebui să iasă niciodată. Acestea sînt calităţile ornamentale ale unui bun actor. Atît despre teatrul român. Pe scena acestui teatru, unicul din ţară prin frumuseţea construcţiunii sale, se reprezintă şi opere italiene. Am văzut jucîndu-se operele române cele mai alese, am văzut vodevilurile franceze cele mai spirituale, cu toate acestea nu mă opresc a zice că opera italiană le covîrşeşte pe toate.
p. 80 ms. Pentru cine nu cunoaşte muzica savantă, armonia, pentru cine / nu simte accentele cele dulci şi răpitoare ale unei primadone sau accentul animos şi patetic al unui *tenore* nu poate simţi nici plăcere. Cată să aibă cineva o ureche atentivă, sensibilă, ca să poată înţelege frumuseţea şi eleganţa unei opere italiene. Cată să aibă o inimă cu mii de coarde spre a pricepe şi a ghici [?] agonia, fragilitatea, durerea, pateticul unei primadone în delir ca
p. 81 ms. în Trovatore, Norma etc. Sublimă e opera! / văzînd cineva pre juna italiană cu inimă plină de foc, cu ochii plini de lacrămi de rouă, cu buze de corali, ascultînd vocea ei de angel ce te transportă într-o lume ideală, himerică, simţi un ce nelumesc, o plăcere divină!

Alaltăieri, invitat de cîţiva amici, merserăm la operă: se reprezenta *Trovatore*; opera e destul de cunoscută spre a mai face cîteva desluşiri. Teatrul era plin; primadona şi bari-
p. 82 ms. tonul, d-na Gianfredi şi Fontanesi, fură sublimi! O salvă / de aplauze răsunară în teatru după căderea cortinei.

La 22 novembre 1857. Se reprezenta piesa: De sus jos şi de jos sus, comedie în patru acte de Nestroi. Luasem bilet de dimineaţă spre a merge împreună cu un camarad al meu. Piesa e minunată. Nestroi au ştiut pătrunde în fundul animei oamenilor, au ştiut să-i caracterizeze şi să le cîntărească
p. 83 ms. toate viţiurile la care sînt expuşi. În Durosov vedem pe omul / avut, care nu se îngrijeşte de viitor, dispreţuind sărăcia pe care mai tîrziu o îmbrăţişa. D. Felbariade, care juca acest rol, n-avu nici talentul, nici emoţiunile ce trebuia să simţă şi să caracterizeze pe bancherul mîndru. Gesturile sale fură nepotrivite în tot rolul acesta, aşa încît displăcu publicului. D. Dragulici şi Millo ar trebui să umplem o pagină spre a le descrie merituoasele lor talente. Într-adevăr d-l Millo, în rolul său de Baltazar, şi D. Dragulici, în
p. 84 ms. acela de St. Goden, fură în artistici. D. Pascali / îşi împlini cu demnitate rolul său ca totdeauna. Pentru celelalte personaje secundare n-avem nimic să vorbim, ca despre care nu merită atîta importanţă. Nu ne oprim însă de a observa că D. Ivolsci în rolul său de croitor n-avu cel mai mic efect. Cînd vesel, cînd trist, amuţit, nemişcat nu se vedea într-însul nici mişcarea ce trebuia să producă acei 200 franci pe care-i găsise Baltasar în fracul d.
de St. Goden, nici / întristarea unui biet p. 85 ms.
croitor ce n-avea să mănînce. Parcă e un copil ce nu ştie încă să vorbească şi aşteaptă să-i dicteze sufleurul, precum pruncul aşteaptă de la doică să-i califice obiectele ce vede. D. Ivolsci, o zicem, nu va deveni niciodată un bun actor şi cu asta încheiem.

. . . . . .

/ 26 novembre... Către seară mersei la teatru. p. 87 ms.
Se reprezenta bucata: Virtutea şi crima sau Lada de fier, dramă în cinci acte şi opt tablouri. Dl. Felix Piat, autorul acestei drame, ne arată în modul cel mai sfîşietor mizeria claselor de jos din Anglia. Prin pana sa patetică şi dureroasă ne înfăţişează un june cu inimă generoasă, nobilă, cu sentimente nobile, onest, integru, căutînd lucru ca să scape de la moarte pe bătrînu-i tată murind şi cu toate astea leşinînd de foame şi tîrîndu-se pe stradele străluciteі cetăţi / a Albionului. Fericita idee ce p. 88 ms.
avu acest ilustru scriitor de a ne înfăţişa ca într-o oglindă a vieţii umane mizeria alăturea cu avuţia şi abundenţa, onestatea lîngă mişelia şi intrigile unui bancher înavuţit produse afectul cel mai viu asupra inimilor ce compătimesc de suferinţele cerşetorului şi blasfemă pe un trădător şi intrigant. D. Pascali, în rolul său de lăcătuş, îşi arată toată forţa şi cutezarea talentului său. Văzînd pe tatăsău în agonia morţii, pe patul de durere, constrîns de un barbar contabil a eşi din locaşul amărăciunii, / debil de sănătate, rănit p. 89 ms.
pentru o faptă generoasă la braţul drept, căutînd de lucru spre a plăti unui mizerabil bancher ce cu inima împietrită şi surd la glasul durerii, junele Davis arată cît poate face perseverenţa, stăruinţa şi amorul filial şi reluă uneltele sale de lăcătuş, căută cu nerăbdare un maiestru; fatalitate, el se întoarse fără nici un rezultat. Bătrînul muri şi Georges Davis deveni cerşetor. D. Millo ne arată în Burl pe omul fără mustrare de cuget, dispus a răpi suflarea umanităţii
întregi spre a se înavuţi, intrigant, / şarlatan, p. 90 ms.
fără conştiinţă. Vîndu în secret integritatea lui Georges, însărcinatul cu deschiderea casei bancherului Muray, spărgînd-o întru ascuns. Junele Davis fu acuzat de furt. Burl se declară de moştenitor al junelui Davis după un testament aflat în casa de fier a bancherului la spargerea ei. Dreptatea oamenilor acuză pe junele lăcătuş la închisoare şi în urmă la moarte după sentinţa dată de juraţi. Burl, bănuit fiind, se afla şi el închis în aceeaşi închisoare separată printr-un gard de / scînduri străpuns de-o uşă. Mizerabilul lăcătuş, p. 91 ms.
Burl, hotăra moartea junelui Davis şi procură un pumnal, scrise pe un petec de hîrtiie, ca să amăgească pe comisarul judecător, cauza morţii junelui acuzat; dar pe cînd se pregătea a înfige infernalul fier în pieptul fiului mizeriei pe care-l credea de adormit, dreptatea lui Dumnezeu, a celui D-zeu care e

neadormit, vru altfel. Burl căzu victima trădării sale şi planurilor sale infernale, subt loviturile repetate al acuzatului. Tot într-o
p. 92 ms. vreme / veni şi contabilul împreună cu notarul spre a citi ultima sentinţă dată asupra acuzaţilor. Georges fu osîndit la moarte: junele Davis blestemă dreptatea oamenilor. Cu toate astea, cînd comisarul intră în temniţa unde se afla închis Burl, şi după ce citi sentinţa de liberare, ca trăsnit văzu că Burl era fără viaţă. Luă biletul pus pe piept şi citindu-l cu mirare văzu că el era ucigaşul bancherului Murray pentru care erau osin-
p. 93 ms. diţi. Georges fu eliberat, iar Burl / aruncat pe stradele Londrei spre prada cîinilor! Dreptatea lui D-zeu învinse, şi ca totdeauna va învinge! Cu aceasta închei ziua de 26 noiemb.

. . . . . .

p. 95 ms. *3 Decembrie.* Petrecui binişor. Seara la tea-
p. 96 ms. tru. Se juca piesa Tuzu sau Orbul Cerşetor, / comedie în două acte compusă de Millo. Între toate scrierile D-sale, aceasta e cea mai bine nimerită şi cu un scop moral. Aci se vede talentul scriitorului şi al actorului totdeodată. D. Millo în rolul... [manuscrisul e rupt, probabil Tuzu] au excelat mai mult ca totdeauna. Se vedea în gesturile sale un naturel puţin comun şi o identificare minunată. Această operă e plină de sare şi foarte muşcătoare; în fine, Dl. Millo au ştiut prin sublima sa artă să ne arate viaţa cerşetorului orb care îşi cunoaşte ticăloasa sa meserie şi pe care o adoră. / D. Karageali făcu pe public p. 97 ms.
a-i cunoaşte meritosul său talent comic prin aerul şi manierele sale originale. Spectacolul se încheiă cu piesa: Pricopsiţii, comedie vodevil într-un act. D. Millo, care avea rolul principal în această ingenioasă capodoperă, arătă publicului în ce grad posedă talentul său universal. Publicul ştiu să corespundă d. Millo prin mii de aplausuri din cele mai călduroase. Într-această seară actorul-autor ne dete publicului să înţeleagă că fără d-lui teatrul ar fi nul.

. . . . . .

13 Decembrie. Fusei de bună umoare. Seara p. 100 ms.
la teatru se reprezenta Ralf banditul, melodramă în cinci acte. Eroii acestei seri fu D.D. Dragulici, Gestian, Carageali şi Pascali. D. Dragulici susţinu rolul său de bandit bătrîn de minune. D. Gestian în rolul lui Ralf fu puţin cam nepotrivit şi mai cu seamă cu firescul său defect de a pronunţa de jumătate vorbele se făcu nesuferit. D. Carageali prin originalitatea sa plăcu mult spectatorilor, care-i arătară mulţumirile / lor. p. 101 ms

ALTE ÎNCERCĂRI DE PRODUCŢIE CINEMATOGRAFICĂ DIN ANII 1912—1913

În afară de producţia societăţii « Filmul de artă Leon Popescu », concepută pe plan mare şi care a izbutit să realizeze zece filme, epoca de început a producţiei româneşti de filme artistice e marcată şi de cîteva încercări răzleţe ale altor producători, încercări limitate la realizarea unui singur film. Cercetările din ultimul timp ne-au adus o serie de date noi despre unele dintre ele, îmbogăţind astfel filmografia pe care am stabilit-o în 1965. În cele ce urmează ne vom referi la două producţii care, pentru motive cu totul deosebite, ni se pare că merită atenţia cercetătorilor.

O afirmaţie cuprinsă într-un reportaj din 1933, pe care l-am mai citat [1], ne trezise mai de mult luarea aminte. Se spunea acolo că laboratorul « Carmen-Sylva », înfiinţat prin anul 1910—1911 de C. Teodorescu şi Gh. Ionescu dar rămas mai tîrziu numai « sub conducerea d-lui Gh. Ionescu, reuşeşte să înjghebeze o asociaţie cu fraţii Georgescu, pentru a edita filme de artă (drame şi comedii). Începută cu un capital insuficient, după producerea cîtorva subiecte din literatura românească, întreprinderea e nevoită să înceteze activitatea. Vedeta acestor realizări era d-na Marioara Voiculescu ». Această informaţie, care nu cuprindea nici o precizare în privinţa numărului de « subiecte » realizate sau a datei apariţiei lor eventuale pe ecran, era foarte îndoielnică. Gh. Ionescu a renunţat la exploatarea laboratorului « Carmen-Sylva » prin 1913, trecînd la conducerea laboratorului lui Leon Popescu, de la Teatrul Liric. Acolo a colaborat la producţiile lui Leon Popescu, în care a apărut ca vedetă Marioara Voiculescu. Părea deci să fie vorba de o simplă confuzie.

O cercetare ulterioară a presei vremii ne-a adus însă date noi în această privinţă. În ziarul «Adevărul », din 6 septembrie 1914, se anunţă: « Astăzi la « Venus », Marioara Voiculescu şi Tony Bulandra în *Dragoste la mănăstire*, schiţă cinematografică de domnii Victor Eftimiu şi Emil Gîrleanu ». O informaţie analoagă apare în « Universul » din 7 septembrie 1914: « D-na Marioara Voiculescu şi d-nul Tony Bulandra debutează în *Dragoste la mănăstire*, schiţă de E. Gîrleanu şi V. Eftimiu ». (De această dată ordinea autorilor e inversă, spre a nu supăra pe nimeni!). În acelaşi program rula şi filmul *Regentul asasin*, « dramă după scenele lui Shakespeare ». Joi 11 septembrie ni se spune, în acelaşi ziar, că « numai astă seară mai debutează d-na Marioara Voiculescu, d-ra Bene Stănescu şi

[1] Cum s-a realizat *Războiul Independenţei*, (Încercări de producţie), *Cuvîntul* din 4 decembrie 1933.

d-nul Tony Bulandra în *Dragoste la mănăstire* », care de astă dată era întovărăşită de alt film, *Bărbat ştrengar*, o « comedie picantă în trei mari acte ». Totuşi, chiar şi cu programul nou anunţat la data de 12 septembrie,—« *Bona detectiv*, înfricoşătoare dramă din viaţa detectivilor în trei mari părţi, 1,500 m », — se menţionează că va rula, după cererea generală, şi *Dragostea la mănăstire*. Tot « după cererea generală » filmul continuă să fie anunţat încă două zile. El a rulat deci opt zile, ceea ce constituie o indicaţie că a fost pe placul publicului.

Nu însă şi pe placul interpreţilor săi, care au ţinut să-şi exprime nemulţumirea în mod public. Căci iată ce se publică în ziarul « Dimineaţa », cu data de 12 septembrie 1914, la rubrica *Cutia cu scrisori*:

« Domnule director,

Cu mirare am văzut că cinematograful « Venus » afişează pe zidurile Capitalei că proiectează un film intitulat « Dragoste la mănăstire » în care jucăm noi. Pentru ca publicul să nu fie indus în eroare sîntem datori să dăm următoarele lămuriri: acum trei ani, s-a prezentat la noi un domn Georgescu, propunîndu-ne să facem o serie de filme în anumite condiţii. După două şedinţe de probă, d-nul Georgescu, neavînd capitalul unei întreprinderi cinematografice, s-a retras. Nu ne-am închipuit că, din cele două şedinţe pregătitoare, oameni de rea credinţă pot face un film, în care toată acţiunea este înlocuită cu scrisori. Lăsînd la o parte daunele ce ni le cauzează proiectarea acelui pretins film, publicăm rîndurile acestea numai din dorinţa de a preveni publicul şi a nu-l lăsa să fie înşelat că ne luăm răspunderea morală a filmului. Primiţi etc. . .

Marioara Voiculescu, Tony Bulandra »

Aşadar, *Dragoste la mănăstire* este unul din rezultatele producţiei iniţiată de Gh. Ionescu şi Georgescu, despre a cărei existenţă ne îndoiam, dar care se confirmă. De altfel filmul n-a trecut neobservat, lucru dovedit de o frază cuprinsă într-una din primele lucrări consacrate la noi cinematografiei, în 1915: « În afară de filmul *Războiul Independenţei* s-au mai fabricat la noi cîteva. Au jucat în ele d-na Marioara Voiculescu şi d-nii Aristide Demetriad, Bulandra etc. Unul a fost alcătuit de în veci regretatul Emil Gîrleanu în colaborare cu talentatul scriitor Victor Eftimiu »[2]. Lucrarea la care se referă autorii e probabil tocmai această *Dragoste la mănăstire*, singurul caz în care se întîlneşte o colaborare Gîrleanu-Eftimiu. Despre participarea lor la activitatea cinematografică a numitului Georgescu (care după ce a realizat această mică excrocherie cinematografică a dispărut din lumea filmului românesc), am mai găsit o precizare la rubrica intitulată « Cronica cinematografică » din *Rampa*, cu data 20 aprilie 1913. Iat-o:

« Un domn Georgescu, defensor eclesiastic la Casa bisericilor, încurcase lumea artistică anul trecut cu înfiinţarea unei edituri cinematografice sub pompoasa firmă « Carmen-Sylva ». Înfiinţarea s-a făcut fără fonduri, din singurul imbold de a cîştiga repede bani mulţi din munca artiştilor. Acest domn angajase pe doi scriitori cunoscuţi, ca directori, asigurîndu-le şi o leafă lunară. Leafa însă le-a plătit-o în poliţe, iscălite de ei înşişi, şi scontate de D. Georgescu. Iată însă că acuma poliţele se protestează cerîndu-li-se achitarea de către scriitorii în chestiune. Iar D. Georgescu continuă să fie defensor eclesiastic. . . Nu crede d. administrator al Casei bisericilor că ar trebui să ia măsuri împotriva acestui om de afaceri? »[3].

Lăsînd deoparte savoarea acestei pungăşii eclesiastico-cinematografice — în care nu prea înţelegem mecanismul poliţelor fictive, al lefurilor pentru o muncă directorială despre care nu ni se spune în ce consta şi al naivităţii excesive a celor doi scriitori — trebuie să reţinem însă confirmarea unei colaborări între aceşti scriitori (desigur Emil Gîrleanu şi Victor Eftimiu) şi laboratorul « Carmen-Sylva ». Pe baza notiţei de mai sus, ea poate fi datată, mai ales că este coroborată de cele spuse în scrisoarea Marioarei Voiculescu. Încercarea de producţie Gh. Ionescu — Georgescu a avut deci loc în anul 1912, dar abilul domn Georgescu a găsit prilejul s-o scoată pe ecrane abia după doi ani, în 1914.

Chiar şi în aceste triste condiţii, filmul său trebuie consemnat pe viitor în filmografia producţiei româneşti de filme artistice, de vreme ce ni s-a confirmat apariţia sa — destul de prelungită — pe ecrane, şi cunoaştem despre el suficiente elemente: numele scenariştilor, al principalilor interpreţi, al regizorului improvizat şi al operatorului, care a fost desigur Gh. Ionescu.

★

A doua realizare din acei ani despre care s-au obţinut în ultimul timp date noi este filmul *Oţelul răzbună*, care figurează în filmografia mea din 1965. În cadrul acţiunii întreprinsă de Arhiva Naţională de Filme, începînd din 1965, pentru depistarea şi achiziţionarea documentelor ce mai subzistă din epoca de început a filmului românesc, s-au obţinut nu numai preţioase informaţii dar s-a găsit chiar şi un fragment din acest film, despre care se ştie că a fost realizat de un mănunchi de artişti în frunte cu Aristide Demetriad, Romald Bulfinski şi Marioara Cinski şi că a rulat cu succes, la sfîrşitul anului 1913.

La anunţul prin care Arhiva Naţională de Filme solicita tuturor celor ce posedă mărturii, filme, fotografii sau documente din trecutul cinematografiei noastre să ia legătură cu Comisia pentru istoria filmului românesc, instituită în acest scop, a răspuns şi o persoană în vîrstă, prof. Gh. Arion, care s-a oferit să dea relaţii în acest domeniu. Cercetătorilor veniţi la dînsul le-a povestit împrejurările în care, în vara anului 1913, la Slănicul Moldovei, a cunoscut, prin intermediul artistei Marioara Voiculescu, pe doi tehnicieni francezi care lucraseră cu dînsa cîteva filme, la noi în ţară, şi cum le-a pus la dispoziţie un capital de cca 8.000 lei, cu

[2] George Olăraşu şi Const. Riuleţ, *Chemarea cinematografului*, Bucureşti, 1915, p. 24. Prezentată de E. Voiculescu, în *Caiet de documentare cinematografică*, nr. 5/1967.

[3] *Pentru d. administrator al Casei bisericilor*, *Rampa*, 20 aprilie 1913, p. 3.

care s-a realizat filmul *Oţelul răzbună*. Gh. Arion a adăugat că cei doi francezi i-au oferit o copie a filmului, pe care o lăsase de prin anul 1949 în podul unei locuinţe din preajma Bucureştiului. Pornind pe această pistă şi urmărind filmul dispărut, ca nişte adevăraţi detectivi, cercetătorii arhivei au reuşit să descopere o rămăşiţă a lui în comuna Bolintin. E doar o mică bobină de 24 m, doar un minut de proiecţie, dar aceşti cîţiva metri cuprind — din fericire — trei scene importante, în care se întîlnesc toţi interpreţii principali ai filmului, într-un moment destul de semnificativ.

E permis să presupunem că cei doi francezi de care vorbea Gh. Arion, şi al căror nume nu şi-l mai amintea, erau operatorii Daniau şi Chagny, care ştim că au lucrat la o serie de filme interpretate de Marioara Voiculescu pentru Casa « Filmul de artă Leon Popescu ». Dar în această problemă subzistă un semn de întrebare, fiindcă într-un ziar al vremii s-a publicat sub titlul « Muncitorii obscuri » fotografia unui oarecare Jack Bill, prezentat drept « un artist francez de talent », care « s-a străduit din răsputeri ca filmul *Oţelul răzbună* . . . să fie cît mai reuşit executat »[4]. Să fi fost acesta unul dintre cei doi francezi amintiţi de finanţatorul filmului? Poate că Daniau plecase deja din România şi rămăsese doar Chagny, cu un alt asistent numit Jack Bill? Sau poate erau de fapt trei francezi, şi nota a vrut să dea o satisfacţie celui mai « obscur » dintre ei? Întrebările subzistă.

Romald Bulfinski, spunea, într-un interviu din 1926: « Am jucat înaintea războiului într-un film, *Oţelul răzbună*, care era una dintre producţiile cele mai reuşite. . . Ca parteneri aveam pe Demetriad, Marioara Cinski, Ţancovici-Cosmin. . . Nae Grigorescu. Filmul a fost lucrat sub direcţia a doi operatori francezi aduşi din Paris de Leon Popescu şi sub supravegherea lui Corneliu Moldovanu, pe atunci secretarul studioului »[5]. Reţinem că şi Bulfinski vorbeşte de doi tehnicieni francezi, dar mai reţinem şi aluzia la Corneliu Moldoveanu. Care a fost rolul său, ascuns sub acest eufemism de « supraveghere »? Cred că nu era vorba de regie, căci într-o notă din ziarul « Dimineaţa »[6] găsim, sub un portret al lui Demetriad, următoarea indicaţie: « Sub conducerea domniei sale, artiştii Bulfinski, Grigorescu, Cosmin şi Marioara Cinski au imprimat pe pînza cinematică piesa românească *Oţelul răzbună* ». Regia a fost aşadar făcută de Aristide Demetriad, iar prezenţa lui Corneliu Moldoveanu pare să indice că el va fi fost autorul scenariului acestui film (pe care reclama îl numeşte « piesă românească »).

Un articol din « Rampa » redă pe larg subiectul. Vom spicui numai o parte din el:[7] « Radu Corbea (Ar. Demetriad) şi Mihail Grozea (T. Cosmin) sînt inginerii uzinei lui Matei Daiu (R. Bulfinski). Grozea, al doilea inginer, e mai iubit de patronul său, pentru că e mai sîrguitor, mai curajos. . . şi un spirit inventiv. Dar pe lîngă simpatiile patronului se mai adaugă şi acelea ale fiicei sale Marietta Daiu (M. Cinski) — simpatii reciproce de altminteri — şi ale lui Moş Ion (N. Grigorescu) omul de încredere al uzinei. . . Din cauza atenţiunii deosebite pe care i-o arată Marietta Daiu, se naşte în inginerul Corbea un sentiment de ură ». Această ură se accentuează şi mai mult datorită faptului că tînărul inginer este preferat lui Corbea pentru a fi trimis într-o misiune de încredere, şi fiindcă Marietta, într-o scenă violentă, îi respinge cu dispreţ o declaraţie de iubire. Corbea hotărăşte deci să se răzbune. « La un dejun, la care luau parte cei doi ingineri, Matei Daiu şi fiica lui. . . se aude zgomotul unui aeroplan care ateriza în apropierea uzinei. Era prietenul lor George (P. Bulandra). Toţi îl întîmpină şi e poftit la masă. Mariettei îi vine în gînd să facă o plimbare cu aeroplanul, la care tatăl său se opune la început, însă trebuie să cedeze rugăminţilor ei ». O vedem deci pe Marietta Daiu, zburînd. Dar Corbea îşi urmăreşte planul de răzbunare. « Ştiind că Grozea plecase cu trenul se hotărăşte să plece şi el călare, spre a ieşi înaintea trenului. . .şi cu cele două chei ce le avea asupră-i desface şuruburile de la încheietura şinelor, aşează traverse pe şine pentru a provoca un accident, care să aibă de rezultat moartea lui Grozea. . . Fatalitatea îl urmăreşte. Moş Ion, în inspecţia pe care o face dependinţelor uzinei, găseşte uşa grajdului deschisă şi într-un suflet aleargă la stăpînul său . . .şi-l previne că se poate întîmpla o nenorocire. Fără a sta pe gînduri Matei Daiu porneşte, împreună cu Moş Ion, în goana automobilului. În acelaşi timp, din înălţimea cerului, Marietta uitîndu-se cu binoclul vede fapta lui Corbea şi, spre fericirea lui Grozea, mecanicul locomotivei e înştiinţat de semnele Mariettei spre a încetini mersul. Se descoperă fapta lui Corbea şi cu toţii, urcaţi în automobil. . . se întorc la uzină ». Corbea, crezînd că planul său a reuşit, le iese înainte liniştit, « însă cînd dă cu ochii de Grozea, lovitura e mare. În mişcarea greşită ce o face din pricina mustrării de conştiinţă şi deprimat de neizbînda lui, e apucat de roata cea mare a uzinei şi omorît. Şi în faţa morţii lui Corbea, toţi simt că răzbunarea oţelului a fost îngrozitoare ».

Autorul acestei cronici sublinia că titlul *Oţelul se răzbună*, sub care a fost prezentat la premieră filmul, era un titlu ciudat. Şi în adevăr, două zile mai tîrziu, filmul începe să apară cu titlul său definitiv, *Oţelul răzbună*. Care a fost cauza acestei modificări? S-a emis ipoteza că era vorba de adaptarea unui scenariu străin, iar titlul iniţial constituia o eroare de traducere a titlului original. Dar ni se pare mai logic să ne gîndim că producătorii şi-au dat seama, cel puţin cu întîrziere, de lipsa de concordanţă dintre titlul iniţial şi conţinutul filmului, şi că de aceea l-au schimbat. Într-adevăr, oţelul nu *se* răzbună, de vreun neajuns ce i s-ar fi făcut, ci oţelul serveşte doar de instrument al unei justiţii imanente, care sancţionează nemernicia lui Corbea. De aceea e corect să se spună *Oţelul răzbună*, aşa cum sună titlul definitiv, mo-

[4] *Rampa*, din 14 decembrie 1913.
[5] *Cinema*, din 14 decembrie 1926.
[6] *Dimineaţa*, din 14 decembrie 1913.
[7] *O premieră la Clasic — Oţelul se răzbună*, *Rampa*, din 10 decembrie 1913.

Fig. 1. O scenă din *Oţelul răzbună*. De la stînga la dreapta: Ar. Demetriad, R. Bulfinschi, P. Bulandra, V. Romano, Marioara Cinski, I. Ţancovici-Cosmin.

Fig. 2. Scenă din *Oţelul răzbună*. De la stînga la dreapta: I. Ţancovici-Cosmin, Marioara Cinski, R. Bulfinski.

Fig. 3. O scenă din *Oţelul răzbună*. De la stînga la dreapta: I. Ţancovici-Cosmin, Marioara Cinski, Ar. Demetriad, P. Bulandra, R. Bulfinski.

dificat probabil în urma discuţiilor pe care le va fi trezit.

Amintirile lui Arion indicau şi unele locuri ale filmărilor: pe aeroportul din Bucureşti, în Gara de Nord, la Triaj, undeva pe linia Bucureşti-Ploieşti. În acelaşi timp finanţatorul a « relatat şi un episod inedit din timpul filmărilor. Scenariul cerea ca un tren în plină viteză să fie oprit la semnalizările făcute din aeroplan. Operatorii, inventivi, s-au deplasat pe calea ferată aproape de Buftea şi au pus o petardă pe linia pe care trebuia să treacă trenul. Dintr-un tufiş ei au filmat scena opririi trenului şi pe călătorii care coborau, speriaţi de explozie ».[8] De asemenea, Gh. Arion citează ca participant la film pe aviatorul Andrei Popovici, care a pilotat avionul pentru filmările aeriene şi aminteşte că în film au fost montate şi unele « bucăţi de film american, în special cele ce reprezentau o exploatare forestieră foarte spectaculoasă »[9].

În scurta secvenţă găsită în comuna Bolintin, din care reproducem cîteva planuri, se vede scena dejunului, de care se vorbeşte în cronica citată, şi sosirea avionului, cu care va pleca mai tîrziu Marietta Daiu. Iau parte la aceste scene toţi interpreţii principali: Aristide Demetriad, Romald Bulfinski, Marioara Cinski, I. Ţancovici-Cosmin, N. Grigorescu, P. Bulandra, V. Romano. Este remarcabilă calitatea fotografiei, extrem de clară, preocuparea de a realiza prin masca fiecărui interpret o tipologie a personajului, economia de gesturi, ritmul montajului, care nu se lasă sedus de insistenţe inutile în desfăşurarea scenelor, şi încercarea de a dezvălui, din cîteva nuanţe de mimică, psihologia personajului respectiv. Chiar fără a citi subiectul, numai privind această scurtă secvenţă, îţi dai seama că Aristide Demetriad joacă un personaj de canalie odioasă, ascunsă sub aparenţe de perfidă eleganţă, că Bulfinski are greutatea unui mare industriaş şi că exuberanţa (uneori prea accentuată) a lui Ţancovici-Cosmin, ca şi bonomia lui N. Grigorescu sînt menite să definească personajele respective. Sînt tot atîtea calităţi care ne aduc o neaşteptată şi edificatoare perspectivă asupra valorii primelor încercări de film românesc. Merită să le adăugăm şi întrebuinţarea curajoasă a unor elemente tehnice senzaţionale, de ultimă oră, evidentă în prezenţa avionului.

Aceste calităţi justifică deosebit de calda primire de care s-a bucurat filmul. « Lucru rar — spune o cronică — filmul e reuşit, scenele au legătură între ele şi e bine jucat »[10]. O altă cronică îşi încheie prezentarea cu un « bravo lor »,[11] iar sub pana unui om de competenţa lui Mihail Sorbul găsim următoarele rînduri: « Am fost de am văzut încă un film românesc... De rîndul acesta, orgoliul meu n-a mai suferit nici o dezamăgire. Dimpotrivă... am simţit marea mulţumire că... se pot face filme bune româneşti şi se pot face chiar cu puţine sforţări. *Oţelul răzbună* e o dovadă « frumoasă ». Artiştii, cît se poate de expresivi, îndeplinesc cu succes cerinţele acţiunii cinematografice. Filmul acesta, cel mai reuşit film românesc, e un imbold serios şi mai ales e reînvierea multor nădejdi aproape pierdute »[12].

★

Cred că istoria realizărilor acestor două filme este interesantă pentru motive deosebite, dar egal de edificatoare.

Dragostea la mănăstire — după cîte ştim despre el — pare să fi marcat precocea adaptare a cinematografiei noastre începătoare la acel climat de junglă care, încă de pe atunci dar şi pînă azi, constituie adeseori caracteristica unei anumite categorii de producţie cinematografică.

Dimpotrivă, *Oţelul răzbună* are un înţeles îmbucurător. El a fost realizat cu puţine mijloace (cei 8 000 de lei avansaţi de Gh. Arion sînt foarte departe de cele cîteva sute de mii investite de Leon Popescu în *Războiul Independenţei*), dar cu mult entuziasm, de o asociaţie de actori care — aşa cum spunea R. Bulfinski într-un interviu — « mai în glumă, mai în serios, ne-am adunat... şi am jucat pentru un film românesc »[13]. Gluma s-a dovedit o glumă bună şi filmul pare să fi fost de calitate. Ceea ce dă dreptate interpretului care, plin de optimism, adăuga: « În Europa există o ţară şi mai mică, decît a noastră care şi-a cîştigat un frumos renume pe acest tărîm — Danemarca. Dacă s-ar găsi o mînă de oameni şi la noi, s-ar putea face minuni... »

ION CANTACUZINO

CONSIDERAŢII ASUPRA PREZENŢEI FILMULUI ROMÂNESC ÎN TRANSILVANIA ANILOR 1912—1914

Semnalînd — în 1914 — cele mai importante prezenţe de dincolo de Carpaţi în viaţa cultural-politică a românilor din Transilvania, contribuţii la susţinerea cauzei naţionale, Corneliu Moldovan situează, alături de « Serbările literaturii române » de la Arad şi Sibiu (1911), de reprezentaţiile teatrale ale unor strălucite trupe din « vechiul Regat », şi proiecţia filmelor româneşti. « Binefăcătorul film al Independenţei » şi « episodul eroic de la Cetatea Neamţului » (respectiv filmele *Războiul pentru Independenţă* şi *Cetatea Neamţului*), notează Corneliu Moldovan, « colindă sătişoarele de peste

[8] Aurora Pancaldi, *Pe urmele filmului Oţelul răzbună*, în *Caiet de documentare cinematografică*, nr. 3/1967, p.43.
[9] Gh. Arion, *Anchetă A N F.*
[10] *Minerva*, din 11 decembrie 1913.
[11] *Adevărul*, din 11 decembrie 1913.
[12] *Însemnări — Filme româneşti*, *Rampa*, din 13 decembrie 1913 (semnat M. Sb).
[13] *De vorbă cu R. Bulfinski*, *Rampa*, din 4 decembrie 1913.

Carpați, pregătind sufletele pentru idealul care se apropie »[1].

Reținînd importanța social-politică pe care o acordă scriitorul acestei ultime prezențe, să încercăm în cele ce urmează să schițăm coordonatele răspîndirii filmului românesc în Transilvania, în anii premergători primului război mondial. Recentele cercetări ale istoricilor noștri de film (în special activitatea grupului de la Cluj, condus de prof. L. Jordàky[2]), soldate cu depistarea unor importante izvoare în studiul acestei probleme (afișul și programul de sală prilejuite de difuzarea *Războiului Independenței* în Transilvania, numeroase publicații în limbile română și maghiară cuprinzînd material de referință, surse memorialistice etc.), permit de pe acum schițarea unui tablou de ansamblu, urmînd ca investigațiile ulterioare să înlesnească o prezentare cu pretenții de exhaustivitate.

★

Ca procedeu modern de transmitere a informației, cinematograful servește încă din epoca începuturilor sale satisfacerii setei de cunoaștere a unor realități cu care spectatorul român din Transilvania nu poate intra în contact nemijlocit, fiindu-i refuzate totodată posibilitățile obiective de informare. Dorinței lui firești de a afla cît mai mult despre România caută să-i răspundă filmările de actualitate ale epocii. Referindu-se la activitatea firmelor cinematografice producătoare de jurnale de actualități în perioada 1905—1910, istoricul de film Magyar Bálint (R.P. Ungaria) observă că «imaginile luate în România ajung să copleșească ecranele transilvănene atît numeric cît și ca importanță . . . în special în jurnalele realizate de firma «Pathé» apărînd aproape în fiecare săptămînă imagini care fac propagandă și prezintă România »[3]. Este foarte probabil că difuzarea unora dintre aceste jurnale, cu succes sigur în fața publicului românesc, să se fi făcut prin legături directe între realizatorii din București și proprietarii cinematografelor din Transilvania; dar nu este exclus ca reprezentanța «Pathé» de la Budapesta, în general bună cunoscătoare a intereselor ei comerciale în Transilvania (însăși colaborarea cu J. Janovics pentru realizarea filmelor de la Cluj o dovedește) să-și fi trimis operatori în România pentru realizarea subiectelor de actualitate atît de cerute peste munți.

De aceleași interese putem lega poate și materialul cinematografic ilustrativ pentru studiul *România nouă*, pe care îl realizează ziaristul Alpar Rejod cu sprijinul firmei «Calderoni» din Budapesta și care va fi difuzat în Transilvania prin intermediul filialelor societății «Urania »[4].

În momentul în care cineaștii români din București încep să producă primele lor benzi de actualitate (în anii 1911—13), e mai mult ca sigur că acestea iau imediat și drumul Transilvaniei. Pînă acum, cea mai veche atestare se referă la prezentarea, în ianuarie 1911, a unei benzi despre zborul lui Aurel Vlaicu (filmat la București în 1910), pe care însuși inventatorul o utilizează pentru a-și ilustra Conferința de la Orăștie[5].

Momentul cel mai important al difuzării filmului românesc în Transilvania îl constituie proiecția *Războiului pentru Independență*, prezentat cu reclama corespunzătoare unei piese importante a repertoriului cinematografic[6]. În ziarele vremii se putea citi: «Filmul cel mai grandios din lume »[7]. . . «Atracția cea mai admirabilă dintre toate filmele ce le-a dăruit cinematografia pentru omenirea viitorului »[8]. . . «Războiul ruso-româno-turc la cinematograf e o bucată de cea mai mare valoare, cum nu s-a mai proiectat pe pînza întinsă din cinematograf. . . Asta înseamnă un progres uriaș al cinematografului »[9] . . . «Cel mai frumos și mai artistic film de acest fel »[10]. . . «Un film grandios »[11]. După cîte se pare, filmul a rulat în majoritatea localităților urbane din Transilvania, dar deocamdată prezentarea sa nu a fost confirmată documentar decît pentru orașele: Arad, Brașov, Cluj, Deva, Lugoj, Hunedoara și Orăștie[12].

[1] *Flacăra* din 12 iulie 1914.

[2] Vezi Gh. Bodea, *Despre circulația filmului românesc în Transilvania pînă la 1914*; N. Cordoș, *Din istoria afișului cinematografic în Transilvania*; L. Fodor, *Unele aspecte ale începuturilor cinematografului în orașul Cluj*; I. Sirbuț, *Cea mai veche clădire de teatru-cinematograf din țară*; I. Cionis, *Vechi publicații românești de film. Inedite Leon Popescu*, apărute în *Caietul de documentare cinematografică* al Arhivei Naționale de Filme, nr. 5, 1967; I. Andrițoiu și V. Găinaru, *Date privind începuturile reprezentațiilor cinematografice în orașele Orăștie, Deva și Simeria pînă la primul război mondial* (manuscris la A.N.F.).

[3] *A Magyar Némafilm Története (1896—1918)*, Budapesta, p. 111.

[4] Ziarele *Ujsag* — Cluj, 30 iulie — 2 august 1912, Kolozsvari Hirlap — Cluj, 25 decembrie 1912 și revista *Urania* — Budapesta, nr. 6—8, august 1912 dau descrieri amănunțite ale acestei «piese grandioase in trei acte (170 de tablouri in mișcare). . . cuprinzind obiceiurile și tradițiile istorice ale României și avind ca scop să facă cunoscută marelui public — România, această țară vecină, poporul el, în mod obiectiv, în adevărata ei realitate». Printre tablourile «mișcătoare» sînt menționate: «Agricultura veche și cea modernă. Extracția de petrol la Cîmpina. Port popular și dansuri naționale. Manevre de război. Imagini din București. Stațiuni de odihnă în Carpați. Portul Constanța» (după L. Fodor, *loc. cit.*). Revista *Ilustrațiunea română* din București, în numărul său din noiembrie 1912, consemnează elogios, sub titlul *România în strădănătate*: «interesantul studiu al domnului Alpar Rejod, cuprinzind zece tablouri cinematografice și cîteva sute de proiecții fixe», și menționează prezentarea lui la Budapesta și Viena.

[5] *Libertatea* — Orăștie, 13/26 ianuarie 1911, precum și din relatările fratelui lui Aurel Vlaicu (după I. Andrițoiu și V. Găinaru, *loc cit.*).

[6] Este încă incertă identitatea firmei care a difuzat în Transilvania *Războiul Independenței*. În timp ce ziarul *Libertatea*, nr. 1 din 1913, se referă la casa «Apollo» din Budapesta, Magyar Bálint indică, potrivit afișului aflat în biblioteca Szeczeni din Budapesta, firma «Lifka-Bioskop» (*op. cit.*, p. 231). Revista *Revărsat de zori* — Lugoj, august 1913, menționează că «cine vrea să aducă filmul *Războiul pentru Independență* în orașele lor să se adreseze antreprenorului Adolf Laskay din Ploiești — România».

[7] *Kolozsvari Hirlap*, din 17 ianuarie 1913.

[8] *Mozgofénikép — Hiradó*, din 19 ianuarie 1913.

[9] *Cosînzeana*, din 22 decembrie 1912.

[10] *Libertatea*, din 23 aprilie, 8 mai 1913.

[11] *Szászvádros*, din 12 iunie 1913.

[12] Într-o notă apărută în revista *Revărsat de zori* sînt menționate orașele Cluj, Brașov, Sibiu, Arad, Orăștie, Blaj, Alba Iulia, Făgăraș și Lugoj, în care filmul ar fi fost prezentat.

Din producția lui Leon Popescu, pe ecranele transilvănene mai sînt proiectate filmele *Cetatea Neamțului*[13] și probabil *Răzbunarea*[14].

Oglindind primirea făcută de publicul românesc din Transilvania acestor filme, presa de limbă română consemnează, cu un interes plin de mîndrie patriotică: « De mult nu s-a pomenit la noi, românii ungureni, un entuziasm ca și cel ce s-a ridicat prin reprezentările filmului *Războiul pentru Independență* eternizat de actorii Teatrului Național din București și Armata română. Publicul nostru, care la tot pasul își manifestă aptitudinile sale prețioase către tot ce e de domeniul artei, a ajuns să vadă pe cei mai mari actori pe care îi are românismul, interpretînd rolurile măreațe ale războiului din 1877. În relațiile noastre curioase, cînd nu ne este dat să ni-i vedem pe acești actori, care sînt și ai noștri, zbătîndu-se și sperînd sau iubind acolo pe scena noastră, în auzul urechilor noastre, trebuie să fim recunoscători celor care ne-au făcut să putem gusta această artă genuină românească în forma reprezentațiilor de cinematograf »[15].

Ni se pare deosebit de important faptul că în Transilvania prezentarea filmului *Războiul pentru Independență*, prin caracterul ei accentuat propagandistic național, este făcută astfel încît să cuprindă toate păturile populației românești. La Arad sînt organizate spectacole speciale pentru soldați[16], iar la Orăștie filmul este proiectat « într-o reprezentație cu prețuri reduse anume pentru țăranii din comunele din jur »[17]; cu ocazia prezentării filmului la Hunedoara, de către cinematograful lui George Toderaș, anunțul îndeamnă pe toți românii din împrejurimi să participe la reprezentații[18].

Reacția unanimă a publicului pare să fi fost entuziastă; de aceea ne apar cu atît mai întemeiate cuvintele cu care își încheie – în 1913 – Leon Popescu « Memoriul asupra unui program cultural cinematografic »: « Experiența pe care am făcut-o cu filmul Războiul *pentru Independență* m-a putut încredința, *din entuziasmul unanim cu care a fost primit pretutindeni în ținuturile locuite de români, cît de puternică misiune are arta cinematografului național asupra sufletului românesc* »[19] (s.n.).

În numele acestei *misiuni*, programul cinematografic al începuturilor filmului românesc își stabilise ca scop de primă importanță « hrănirea idealului nostru ca neam »[20]; în numele acestei *misiuni* primele noastre filme devin instrumente de propagandă națională dincolo de hotarele vremelnice ale unei Românii care nu peste multă vreme avea să-și desăvîrșească unitatea ființei sale naționale; în numele acestei *misiuni* primele noastre filme constituie pentru românii de pretutindeni un prilej al « întăririi mîndriei naționale »[21], un factor activ « în pregătirea sufletelor românești pentru idealul care se apropie ».

Mai mult, exemplul filmelor românești a stimulat gîndul creării, chiar în Transilvania, a unor filme care să răspundă aceloraşi comandamente naționale. Revista « Revărsat de zori » publicată la Lugoj de filiala « Societății pentru fond de teatru român », ca supliment ocazional al ziarului « Drapelul » (redactată după toate aparențele de Victor Vlad Delamarina), se raliază propunerilor cuprinse în conferința de propagandă a doctorului Aurel Ciortea din Brașov, pe care o citează amplu după « Revista teatrală »; se subliniază aci interesul ca « *Societatea fondului de teatru românesc* » *să treacă la producția de filme*: « În societatea românească s-a făcut o mișcare întinsă pentru a da caracter românesc producțiilor de cinematograf. . . Ce n-am da noi să putem reînvia în tablouri luminoase bărbații vestiți, întîmplări, episoade însemnate din trecutul îndepărtat. . . Asociațiunea și Societatea fondului de teatru ar aduce un nepieritor serviciu studiului etnografic, istoric și istoriei artelor dramatice eternizînd în film scene marcante și caracteristice din viața poporului nostru și din a fruntașilor lui ». Consecventă acestor principii, revista critică « mentalitatea hibridă a unor compatrioți » care, lăsîndu-se furați de « un șablon copilăresc pentru gustul orășenilor cu mai puține pretenții », au produs la Arad un film banal, de imitație a peliculelor străine la modă, în loc « de a face un film cu valoare care să însemne ceva în literatura specială a filmelor indigene ». După ce relatează persiflant subiectul filmului *Tragedia polițistului*, recenzentul încheie: « Halal de așa subiect și așa artă »!

În condițiile dificile ale existenței românilor în cadrul Austro-Ungariei și cu atît mai mult în preajma izbucnirii primului război mondial, gîndul îndrăzneț de creare a unei producții cinematografice românești în Transilvania nu s-a putut materializa. El subliniază însă acea caracteristică a începuturilor fenomenului cinematografic românesc, prezentă pe toată aria sa și care îi dă unitate, dincolo de granițele administrative artificiale și de diferențele specifice ale dezvoltării cinematografului în diversele provincii ale României: conștiința *misiunii* sale patriotice.

B. T. Rîpeanu

[13] Într-un « program cinematografic curat românesc», ziarul *Libertatea*, din 29 mai/11 iunie 1914, anunță « mărețul film istoric *Cetatea Neamțului* la care lumea cu inima plină de mîndrie aplaudă întîmplările vitejești ale strămoșilor noștri ». În același program se prezintă și documentarul despre Castelul Peleș precum și « mai multe vederi frumoase din țară ».

[14] Filmul este anunțat la Orăștie, dar declanșarea războiului face să i se piardă urma.

[15] *Revărsat de zori*, din august 1913.

[16] *Fügetlenség* — Arad, din 19 aprilie 1913 (după I. Sirbuț, *loc. cit.*).

[17] *Libertatea*, din 16/29 mai 1912.

[18] *Ibidem*, din 23 aprilie 1913.

[19] Leon Popescu, *Memoriu asupra unui program cultural cinematografic*, București, 1 august 1913. Citat și în *Producțiile Societății « Filmul de artă Leon Popescu »*, de I. Cantacuzino, *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 2/1967.

[20] *Ibidem*.

[21] *Libertatea*, din 25 aprilie/8 mai 1913.

C R O N I C A

În septembrie 1967 au avut loc la Budapesta trei întîlniri internaţionale ale cercetătorilor din domeniul teatrului. Prima, de la 14 la 18 septembrie: *Conferinţa Comitetului de Cercetări Teatrale din Europa centrală şi orientală*. A doua, de la 19 la 24 septembrie: *Al VIII-lea Congres internaţional al bibliotecilor şi muzeelor de artă a spectacolului — Secţie internaţională aparţinînd de Federaţia Internaţională a Asociaţiilor de bibliotecari* (F.I.A.B.). Cea de a treia întîlnire a constituit-o *Congresul al V-lea al Federaţiei Internaţionale de Cercetări Teatrale* (F.I.R.T.), de la 25 la 30 septembrie.

Conferinţa Comitetului de cercetări teatrale din Europa centrală şi orientală a început în dimineaţa zilei de 14 septembrie printr-o şedinţă solemnă la Academia Ungară de Ştiinţe, la care a vorbit László Orbán, vicepreşedintele Consiliului de Miniştri al R.P. Ungare. În aceeaşi dimineaţă a început şi seria comunicărilor, care a continuat în după amiaza aceleiaşi zile şi apoi în fiecare zi, atît dimineaţa cît şi după amiezele, pînă la încheierea lucrărilor, în după amiaza zilei de 18 septembrie. S-au ţinut în total 16 comunicări. Deşi a existat iniţial recomandarea unei singure teme cuprinzătoare şi anume: « Formarea teatrelor moderne în ţările din centrul şi răsăritul Europei şi raporturile dintre ele », fie că accepţia de « modern » n-a fost aceeaşi fie că uneori nu s-a ţinut seamă de tema propusă, comunicările au abordat în general subiecte diverse, istoricii admiţînd secolul al XIX-lea drept cîmp de cercetare, iar profesioniştii teatrului referindu-se la experienţa recentă, contemporană, a teatrului din ţările lor; această fragmentare a atenţiei a dus la lipsa unei unităţi şi a unei susţinute conturări a problemelor în dezbaterile conferinţei.

Astfel, în ordinea şi înlănţuirea programului, prof. Heinz Kindermann (Austria) a vorbit despre activitatea teatrală la Viena a unui grof ungur Ferdinand Pálfy, în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Marina Stroieva (U.R.S.S.) a înfăţişat reprezentarea dramaturgiei lui Brecht pe scena sovietică. « Din istoricul relaţiilor teatrale poloneze în Europa orientală şi în ţările dunărene » s-a intitulat comunicarea lui Jerzy Spiegel-Got (Polonia). Vladimir Petrič (Yugoslavia) s-a ocupat de iniţiativele inovatoare ale teatrului de avangardă *Atelier 212*, din Belgrad. Milena Cesnakova (Cehoslovacia) a prezentat teatrul slovac la finele secolului al XIX-lea şi la începutul secolului al XX-lea. Jolán Pukanski-Kadar (Ungaria) a vorbit despre turneele unor trupe străine la Budapesta la începutul secolului nostru şi despre influenţa lor asupra teatrului ungar. Simion Alterescu (România) a prezentat « Caracteristicile artei scenice româneşti la jumătatea secolului al XIX-lea în contextul teatrului european ». Pencio Penev (Bulgaria) s-a ocupat de unele aplicări, în teatrul bulgar, ale concepţiilor moderne de regie. I. Chaitshenko (U.R.S.S.) a trecut în revistă etapele de dezvoltare ale teatrului sovietic în ultimii 50 de ani. György Mihaly Vajda (Ungaria) a dat amănunte asupra modului în care a fost receptat teatrul lui Brecht în Europa orientală şi mai cu seamă în Ungaria. Iulian Levanski (Polonia) a analizat interpretarea unor opere ale trecutului în spectacolul contemporan. Anca Costa-Foru (România) a făcut consideraţii de ordin general asupra constituirii primului repertoriu românesc. Al. Gerşcovici (U.R.S.S.) a pus în discuţie criteriile comparatiste în cercetarea teatrală. Hermann István (Ungaria) a desprins cîteva tendinţe moderne în literatura dramatică ungară după ultimul război mondial. Verneri Veistäjä (Finlanda) a conturat în linii mari teatrul finlandez de azi. A. Scherl (Cehoslovacia) a vorbit despre influenţa teatrului sovietic asupra teatrului cehoslovac în perioada dintre cele două războaie mondiale.

La lucrările Congresului, în afară de cei care au avut comunicări de susţinut, au participat numeroşi alţi delegaţi din diferite ţări (Franţa, Austria, R.D.G., Turcia, S.U.A., Iugoslavia, Cehoslovacia, Polonia, U.R.S.S., Bulgaria, România şi Ungaria). Aproape fiecare comunicare a fost urmată de discuţii; evident participarea la aceste schimburi de opinii n-a fost întotdeauna la fel de vie, limitîdu-

se adeseori la intrebări de interes local. O intervenţie interesantă a fost aceea a d-rei Margret Dietrich, de la Institutul de Cercetări Teatrale din Viena, pe marginea comunicării lui S. Alterescu în legătură cu definirea caracteristicilor unui stil naţional în arta interpretării actoriceşti.

Lucrările Congresului s-au încheiat prin Adunarea generală a tuturor delegaţilor instituţiilor membre ale Comitetului de Cercetări Teatrale din Europa centrală şi orientală (Austria, Bulgaria. Cehoslovacia, Finlanda, Ungaria, Polonia, R.D. Germană, Turcia, UR.S.S., Iugoslavia). Cu această ocazie s-au tras concluzii asupra lucrărilor Conferinţei şi s-au luat hotărîri în legătură cu activitatea ulterioară a Comitetului. Lucrările Congresului au demonstrat necesitatea de a continua în comun cercetările privind istoria teatrului din ţările Europei centrale şi orientale. Pentru a aprofunda din ce în ce mai mult cercetările de specialitate asupra trăsăturilor comune caracteristice dezvoltării istorice şi artisice din aceste ţări, Adunarea generală a adoptat, printre altele, hotărîrea de a întări şi lărgi, în primul rînd, activitatea de informare reciprocă, circulaţia mai bună a lucrărilor de specialitate. Adunarea a mai hotărît să organizeze viitorul Congres al Comitetului în anul 1969, la Praga şi să adopte ca temă de discuţii: *Romantismul în teatrul din ţările Europei centrale şi orientale, tradiţiile sale şi teatrul contemporan.*

Discuţiile purtate în Adunarea generală au arătat că activitatea Comitetului trebuie să se alăture activităţii generale de cercetare teatrală pe plan internaţional. În acest scop Adunarea generală a ales un consiliu de conducere al Comitetului de cercetări teatrale din ţările Europei centrale şi orientale, care a fost însărcinat să pregătească următorul congres, să publice lucrările prezentului congres şi totodată să găsească forma cea mai convenabilă pentru încadrarea Comitetului în sistemul de organizare internaţională de specialitate. S-a exprimat în acest sens dezideratul ca pînă la viitorul congres toate ţările membre ale Comitetului să devină membre ale Federaţiei Internaţionale de Cercetări Teatrale.

Adunarea generală a ales în consiliul de conducere al Comitetului pe: Heinz Kindermann (Austria), Verneri Veistäjä (Finlanda), Hont Ferenc (Ungaria), Julian Levanski (Polonia), Simion Alterescu (România), Frantisek Černý (Cehoslovacia), I. Rostoţki (U.R.S.S.) şi a desemnat pe Hont Ferenc, directorul Institutului de Cercetări Teatrale din Budapesta, unde de altfel îşi are sediul Comitetul, ca preşedinte al consiliului de conducere.

În încheierea lucrărilor, s-a adoptat hotărîrea ca în timpul cel mai scurt consiliul de conducere să comunice tuturor ţărilor şi institutelor membre ale Comitetului de Cercetări Teatrale din Europa centrală şi orientală detalii asupra temei şi organizării viitorului congres ce se va ţine la Praga în iunie 1969, după lucrările Congresului Institutului Internaţional de Teatru şi să facă la acea dată, propuneri asupra activităţii şi viitoarei forme de organizare a Comitetului în cadrul sistemului internaţional de organizare a cercetărilor teatrale.

★

Deschiderea festivă a Congresului al VIII-lea Internaţional al bibliotecilor şi muzeelor de artă a spectacolului a avut loc în ziua de 20 septembrie. Participanţii la acest congres au fost mai numeroşi, întrunindu-se delegaţi din Belgia, Olanda, Franţa, Anglia, S.U.A, Brazilia, R.F.G., R.D.G., Austria, Elveţia, Danemarca, Polonia, U.R.S.S., Italia, Cehoslovacia, Bulgaria, Iugoslavia, Canada, Suedia, Turcia, România, Ungaria. Mulţi dintre delegaţi participaseră la întîlniri anterioare, ca de pildă la Amsterdam, în 1965, la cel de-al VII-lea Congres.

Secţia Internaţională a bibliotecilor şi muzeelor cu profil teatral urmăreşte să stabilească trainice colaborări între toate aceste instituţii înrudite, să coordoneze repertorierea materialului documentar de orice fel, elaborarea de bibliografii, cataloage, lexicoane în mai multe limbi, în sfîrşit să pună la dispoziţia cercetării teatrale — dar nu numai a cercetării teatrale ci în primul rînd la dispoziţia teatrelor — mijloace unificate cît mai complete de informare şi documentare. În acest sens, secţia se menţine într-o strînsă legătură cu centrele naţionale ale I.T.I. (Institutul Internaţional de Teatru).

Este de la sine înţeles că această a doua întîlnire profesională a avut, din punctul de vedere al obiectului supus discuţiei colective, un caracter mai limitat şi mai tehnic decît prima. Discuţiile s-au purtat în primul rînd în jurul problemelor de conservare, de grupare, de fişare, de evidenţă şi semnalare a unor documente specifice spectacolului. Au fost de pildă comunicări despre metodele de documentare teatrală folosite în Institutul de Cercetări Teatrale din Budapesta (Géza Staud — Ungaria), dispunerea exponatelor într-o casă memorială ori în muzee teatrale (U.R.S.S.), criterii în bibliografiii de articole despre teatru (Büthe — R.F.G.), modul de păstratre şi reutilizare a emisiunilor dramatice la televiziunea franceză (Fauquenot — Franţa), catalogarea filmelor la Arhiva Naţională de filme din Londra (Hartnoll — Anglia) etc., etc. A analiza sistematic şi perseverent posibilităţile de documentare în teatru este cu atît mai bine venit şi mai plin de interes cu cît diversitatea investigaţiei (diversitate care rezultă din natura elementelor eterogene care compun o operă teatrală — fruct al unui efort colectiv), ca şi latura perisabilă şi nerepetabilă a oricărei reprezentaţii, rămîne problema majoră în cercetările teatrale.

Un exemplu de exploatare a semnificaţiei unor documente aparent de strictă specialitate l-a oferit comunicarea d-nei Marthe Besson (de la C.N.R.S. — Franţa) despre valoarea vechilor machete şi schiţe tehnice ale maşiniştilor, constructori şi executanţi ai decorului, în aflarea dimensiunilor şi proporţiilor reale ale unor scene azi dispărute ori în cunoaşterea procedeelor folosite pentru a crea « efectele » pe care stampele — atunci cînd există — le reperzintă doar din exterior. De asemenea studiul întreprins de John Mc Dowell (de la Ohio

State University — S.U.A.) asupra efectelor spectaculare folosite în montarea piesei *Furtuna* de Shakespeare a fost revelator pentru felul în care a silit să vorbească vechi indicaţii de punere în scenă şi gravuri. Evident multe din aceste comunicări au fost completate prin discuţii şi ilustrate prin diverse materiale, care au circulat în sală ori au fost proiectate epidiascopic. Proiecţia acelei pagini din jurnalul trupei lui Molière în care a rămas notată moartea — în cursul spectacolului — a ilustrului comedian a fost fără îndoială una dintre cele mai emoţionante (comunicarea d-rei Marie Françoise Christout de la Bibliothèque de l'Arsenal: « Intérêt documentaire du « livre de bord » d'une compagnie » — Franţa).

★

A treia întîlnire internaţională de la Budapesta, care a început la data de 25 septembrie, a fost prilejuită de cel de al V-lea Congres Internaţional al Federaţiei Internaţionale de Cercetări Teatrale (F.I.R.T. — Fédération Internationale pour la recherche théâtrale). Tema acestui Congres a fost: *Teorie şi practică în regia teatrală, în primul sfert al veacului al XX-lea.* Nici la acest congres comunicările nu au respectat întru totul aria istorică a temei propuse, unele comunicări referindu-se la problemele regiei din secolul al XIX-lea. Majoritatea comunicărilor au adus însă contribuţii în clarificarea procesului de modernizare a teatrului — prin rolul novator al regiei — în primele două decenii ale secolului nostru.

Astfel Hugh Hunt (Anglia) a informat despre montările shakespeariene ale regizorului Harley Grandville-Barker, care a pus bazele interpretării contemporane a operelor marelui dramaturg. Frantisek Černý (Cehoslovacia) a înfăţişat activitatea regizorului Karel Hugo Hilar, conducătorul mişcării expresioniste în teatrul ceh, arătînd importanţa pe care expresionismul a avut-o ca reacţie împotriva teatrului de iluzie şi în pregătirea teatrului de avangardă al lui F. Burian. Margret Dietrich, continuind cercetările întreprinse de prof. Heinz Kindermann (Austria) şi comunicate în prima Conferinţă, a prezentat activitatea regizorului Karl Franz Akats-Grüner, care a aplicat în teatrul din prima jumătate a secolului trecut principiile artei dramatice ale lui Goethe. Autoarea comunicării consideră activitatea lui Akats ca precursoare a activităţii trupei de la Meiningen, ca şi, ulterior, a activităţii lui Max Reinhardt. Stanislav Bajič (Yugoslavia) a vorbit despre Mata Miloševič, regizor sîrb de la începutul veacului nostru, despre realismul său stilizat. Îndepărtîndu-se de perioada istorică la care se referea tema Congresului, Melâhat Özgü (Turcia) a încercat să exemplifice, pe baza unui spectacol recent, modul în care scenografia poate deveni factorul principal al spectacolului. Robert K. Sarlos (S.U.A.) a înfăţişat pe larg teoria şi practica regizorală a grupării *Princetown Players*, în care a debutat Eugene O'Neill ca dramaturg şi care, sub conducerea lui George Cram Cook şi a lui John Reed, a desfăşurat o activitate teatrală experimentală legată de mişcarea radicalistă americană. În aceeaşi ordine de idei s-a înscris şi comunicarea lui Székely György (Ungaria): *Societatea Thalia* (1904—1908) şi tendinţele teatrului burghez. Societatea Thalia a fost iniţiată — printre alţii — de către Zoltán Kodály şi Georg Lukács. Edmund Stadler (Elveţia) a prezentat teoriile lui Adolphe Appia şi influenţa pe care acestea le-au avut asupra practicii teatrale. Ca o exemplificare a comunicării precedente, Günther Schöne (R.F.G.) a prezentat personalitatea regizorului Oscar Schlemmer, adept al ideilor lui Appia, creatorul baletului modern german, autor a nenumărate studii despre raporturile fundamentale dintre spaţiul scenic şi interpret, despre mişcare, formă etc. Dieter Hoffmaier (R.D.G.) a adus o privire de ansamblu asupra lui Erwin Piscator, fără date şi interpretări noi asupra acestei covîrşitoare personalităţi artistice din teatrul epocii noastre. În sfîrşit, Erik Alexander (Olanda) a informat despre inovaţiile din teatrul olandez de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, inovaţii datorate regizorilor Willem Royaard şi Ed. Verkade.

Ansamblul comunicărilor a oferit o perspectivă relativ cuprinzătoare asupra mişcării regizorale moderne de la începutul secolului XX, completată adesea prin discuţii, care au prilejuit schimburi de idei şi generalizări fructuoase.

Şedinţele de comunicări ale celui de al V-lea Congres al Federaţiei Internaţionale de Cercetări Teatrale au fost dublate de adunări ale Comitetului plenar şi ale Comitetului executiv. După ce au fost puse în discuţie procesele verbale ale Reuniunii Comitetului plenar de la Amsterdam din 1965 şi ale Reuniunii Comitetului executiv de la Berlin din 1966, au fost prezentate rapoartele secretarilor generali ai Federaţiei (Rose Marie Moudouès — Franţa şi K. Fletcher — Anglia). Acestea au arătat că în ultimul an numărul membrilor Federaţiei s-a înmulţit şi că F.I.R.T. numără astăzi 81 de membri (instituţii) şi 124 de membri individuali. Rapoartele secretarilor generali au mai informat asupra răspîndirii publicaţiei Federaţiei (Recherches théâtrales) şi asupra colaborării cu Institutul Internaţional de Teatru, la care F.I.R.T. este afiliată.

Raportul editorial (J. Arnott — Anglia) s-a ocupat de publicaţia Theater Research/Recherches théâtrales şi a propus înfiinţarea unei noi publicaţii, Theater Documentation, care va înlocui publicaţia Spectacles — Documents a cărei apariţie a încetat. Noua publicaţie va fi editată de prof. F.M. Litto, în cadrul Universităţii din Kansas.

Comitetul plenar a ales noul Comitet executiv prin completarea celor şapte locuri vacante după răstimpul oficial de patru ani. Au fost aleşi: G.M. Bergman, Frantisek Černý, H. Fetting, F. Kumbatovič; Hugh Hunt, A.M. Nagler, Günther Schöne şi Van Thienen. Frantisek Černý a fost ales preşedinte al Comitetului executiv al Federaţiei, iar F. Kumbatovič, vicepreşedinte.

Comitetul plenar şi-a însuşit propunerea prof. Heinz Kindermann pentru crearea unor catedre şi cursuri de ştiinţe teatrale pe lîngă universităţile importante, ca şi propunerea lui Bosseman (Belgia)

de a se înfiinţa centre de documentare teatrală în toate ţările membre al I.T.I. La propunerea făcută de Frantisek Černý ca Federaţia să se adreseze autorităţilor din toate ţările pentru a recomanda apărarea şi conservarea relicvelor şi documentelor culturii teatrale, şi în special a celei vechi, Comitetul executiv a hotărît ca Federaţia Internaţională de Cercetări Teatrale să se adreseze în acest sens tuturor ţărilor membre ale Federaţiei şi ale Institutului Internaţional de Teatru. Comitetul executiv a mai hotărît ca Institutul Internaţional de Cercetări Teatrale de la Veneţia, fondat de prof. Goffredo Bellonci, de la a cărui înfiinţare se împlinesc zece ani, să-şi continue cursurile de specialitate în fiecare an în luna septembrie şi să acorde, ca şi pînă acum, burse participanţilor din ţările membre ale Federaţiei Internaţionale de Cercetări Teatrale.

În încheierea lucrărilor s-a hotărît ca următoarea reuniune a Comitetului executiv al Federaţiei să aibă loc la Viena, între 9—15 iunie 1968, cînd se va ţine şi un simpozion pe tema *Das Komödiantische Theater*. Tot cu această ocazie se vor comemora 25 de ani de la moartea lui Max Reinhardt printr-o şedinţă de comunicări la Institutul de Cercetări Teatrale din Viena, tema comunicărilor: «Influenţa lui Max Reinhardt în teatrul mondial», şi se va deschide şi o expoziţie retrospectivă.

Viitorul congres mondial şi adunarea generală (plenară) F.I.R.T. vor avea loc la New York în anul 1969, cînd se va ţine de asemenea un simpozion, pentru organizarea căruia s-au hotărît două centre de îndrumare (la New York şi la Viena), care se vor adresa la rîndul lor centrelor naţionale. Comitetul executiv îşi va ţine sesiunea din 1970 la Varşovia, iar sesiunile Comitetului plenar şi Comitetului executiv din 1971 vor avea loc la Copenhaga.

★

Întîlnirile internaţionale de la Budapesta au inclus în programul lor, în afara comunicărilor şi dezbaterilor, vizitarea unor centre de specialitate ca: Institutul de cercetări teatrale din Budapesta, Secţia de istoria teatrului din Biblioteca Naţională Széchényi, ca şi vizionarea diverselor spectacole de teatru şi operă din cadrul Săptămînilor festive ale Budapestei.

În concluzie, trebuie subliniat rolul instructiv şi foarte util al acestor întîlniri de specialitate, efectul lor stimulator în munca individuală de cercetare în cadrul unei ştiinţe relativ recente: istoria teatrului. Familiarizarea cercetărilor cu metodele de lucru din instituţii analoge, schimbul de experienţă în neaşteptat de numeroasele probleme comune de cercetare nu pot fi decît reciproc profitabile. Este sigur că şi în domeniul istoriei teatrului cooperarea pe plan internaţional s-a impus într-un mod care nu mai poate permite izolarea. De aceea una din primele concluzii ce trebuie trase este necesitatea afilierii imediate a Institutului de Istoria Artei la Federaţia Internaţională de Cercetări Teatrale (F.I.R.T.) pentru a putea intra în circuitul internaţional al tuturor activităţilor de cercetare de specialitate, afiliere cu atît mai legitimă cu cît România este la ora actuală membră a Institutului Internaţional de Teatru.

SIMION ALTERESCU şi ANCA COSTA FORU

Viaţa muzicală contemporană cunoaşte, pe un larg plan internaţional, un fenomen caracteristic care în scurt timp de la ivirea lui s-a extins, aproape s-a generalizat, şi s-a dovedit a fi în măsură de a da nu numai un colorit nou ci şi o adevărată structură activităţilor muzicale. Desfăşurîndu-se în ritmul festivalurilor conturate adeseori tematic sau cronologic, aceste activităţi devin astfel mai pregnante, mai inteligibile şi mai asimilabile, în aşa măsură încît sîntem îndreptăţiţi astăzi să considerăm festivalurile nu doar sub aspectul lor de simple forme organizatorice, colective şi concentrate, de muzică — ci chiar ca elemente cu un valoros aport informativ şi educativ, ceea ce este, dintre multe alte avantaje, de o importanţă deosebită tocmai în cunoaşterea şi promovarea operelor muzicale, a compozitorilor sau a unor anume domenii mai puţin cunoscute ale muzicii.

Aşa fiind, putem să ne felicităm încă odată de faptul că, prin măsurile adoptate acum 12 ani, în viaţa muzicală românească s-a statornicit ca un factor pozitiv organizarea periodică a festivalului internaţional « George Enescu » şi de împrejurarea că acest festival a fost conceput încă dintru început într-o formulă complexă, dublat fiind de concursul internaţional care polarizează în jurii atîtea personalităţi consacrate, iar printre concurenţi atîtea tinere şi îndreptăţite speranţe.

Cei 108 concurenţi, dintre care 25 violonişti, 50 pianişti şi 33 cîntăreţi, provenind din 23 ţări (cîte unul din Anglia, Austria, Belgia şi Israel, cîte doi din R.S.F. Iugoslavia, Elveţia, Canada, Brazilia, Uruguay şi Japonia, cîte 4 din R.S. Cehoslovacă, Italia şi S.U.A., 5 din R.F.G., 6 din R.P. Ungară, 7 din R.P. Polonă, 10 din R.P. Bulgaria şi din R.D.G., 12 din Franţa, 13 din U.R.S.S. şi 16 din R.S. România) s-au perindat de-alungul celor 3 etape ale concursului în faţa unui juriu compus din 45 de specialişti din 20 de ţări, grupaţi cîte 15 pe fiecare dintre secţii (vioară, pian şi canto): englezul Lionel Salter (canto), argentinianul Antonio de Raco (pian) şi austriacul Hans Sittner (vioară), belgianul Fritz Hoyos (canto), bulgarul Cristo Brambarov (canto), cehoslovacul Joseph Vlach (vioară) şi danezul Vagn Holmbre (pian), francezii De Gontaut Biron şi Nadia Boulanger (pian), precum şi Jeanine Micheau (canto), grecul Menelaos Pallandios (canto) şi germanii din est Fritz Ehlers (vioară) şi Amadeus Webersinke (pian), ori din vest Gerhard Puchelt (pian) şi Rolf Lieberman (canto), elveţienii Henri Gagnebin şi André Merescotti

(vioară), italienii Guido Agosti (pian) şi Napoleone Annovazzi (canto), iugoslava Maria Borcici (canto), olandezul H. de Roo (vioară), poloneza Maria Wilkomirska (pian), maghiarul Denes Kovacs (vioară), americanul Lidney Hart (vioară) şi sovieticii Dmitri Mihalovici Ţiganov (vioară), Nina Petrovna Emelianova (pian) şi Olga Nicolaevna Blagovidova (canto), alături de cei 15 reprezentanţi ai muzicii româneşti: Wilhelm Berger, Gheorghe Dumitrescu, Alexandru Garabet, Ştefan Gheorghiu şi George Manoliu în juriul de vioară, Ovidiu Drîmba, Cornel Gheorghiu, Florica Mezincescu, Ştefan Niculescu, Sigismund Toduţă la pian, Marin Constantin, Victor Giuleanu, Nicolae Herlea, Zenaida Pally şi Eva Trenka în juriul secţiei de canto.

Lucrările celor trei jurii au fost conduse de cîte unul din reprezentanţii ţării noastre — compozitorul Gheorghe Dumitrescu la vioară, profesoara Florica Mezincescu la pian, şi profesorul Victor Giuleanu la canto. Lor le-a revenit şi plăcuta sarcină de a citi şi prezenta cu ocazia festivităţii de închidere a Concursului şi Festivalului, pe laureaţii celui de-al IV-lea Concurs internaţional « George Enescu ». La capătul celor trei etape eliminatorii, parcurse cu elan dar şi în general vorbind cu o deosebită grijă şi răspundere profesională, de tinerele talente angrenate în întrecere, juriile au proclamat ca învingători şi au premiat pe:

A. la Canto:

premiul I — Viorica Cortez-Guguianu
premiul II — Nina Stefanova-Toţeva (Bulgaria)
— Dionisie-Ludovic Konya (România)
— Ionel Pantea (România)
premiul III — Alisa Vartkesovna Diamagorţian (U.R.S.S.),
— Pompei Hărăşteanu (România).
premiul IV — Niculina Mirea (România)
premiul V — Maria Slătinaru (România)
menţiune — Lajos Miller (Ungaria).

B. la Vioară:

premiul I — Zinovie Vladimirovici Vinikov (U.R.S.S.)
premiul II — Bogodar Antonovici Kotorovici (U.R.S.S.)
premiul III — Mariana Sîrbu (România)
premiul IV — Elena Constantinova Adjamova (U.R.S.S.)
premiul V — Angela Gavrilă (România)
menţiune — Gabriela Ijac (România)
Cornelia Vasile (România) şi
— Jürgen Piltz (R.D. Germană)
menţiune specială pentru interpretarea sonatei de Paul Constantinescu: Mariko Takagi (Japonia).

C. la Pian:

premiul I — Radu Lupu (România) şi
— Sambel Smbatovici Alumian (U.R.S.S.)
premiul II — Dan Grigore (România)
premiul III — Anatoli Zalmanovici Ugorski (U.R.S.S.)
premiul IV — Joseph Alfidi (S.U.A.)
premiul V — Pascal Mahé-Rogé (Franţa)
menţiune — Tiberiu Szasz (România) şi
— Cristina Ortiz (Brazilia)
menţiune specială — László Baranyay (Ungaria)

Laureata concursului de canto, Viorica Cortez-Guguianu, este un nume cunoscut în viaţa noastră muzicală. După studii de canto la Iaşi şi la Bucureşti, a devenit solistă a Filarmonicii din Iaşi, oraşul său natal, dar a continuat să desfăşoare o largă activitate concertistică în ţară sau în turneele pe care le-a întreprins în Franţa, Olanda, Anglia, Irlanda etc., dobîndind şi numersoase premii în concursuri internaţionale. În etapa finală a prezentat, pe lîngă ciclul (obligator) « Şapte cîntece pe versuri de Clément Marot » de George Enescu, o arie din « Don Carlos » de Verdi şi o arie din poemul liric « La Damoiselle élue » de Claude Debussy.

Zenovie Vladimirovici Vinnikov, laureatul concursului de vioară, este originar din Celiabinsk. Şi-a făcut studiile muzicale la Kiev şi apoi la Conservatorul din Leningrad unde îşi pregăteşte acum aspirantura. În etapa finală s-a prezentat cu Concertul în re major pentru vioară şi orchestră, op. 35, de Ceaikovski.

Tînărul român care a obţinut, la capătul unei adevărate lupte de baraj cu conaţionalul său Dan Grigore, premiul I la pian, este originar din Galaţi şi a studiat la Braşov şi Bucureşti, fiind acum student la Conservatorul din Moscova. Radu Lupu, care a fost premiat şi la concursul « Beethoven » de la Viena (1965) şi care, acum un an, s-a situat pe primul loc în concursul internaţional « Van Cliburn » din S.U.A., a prezentat în etapa finală, pe lîngă Sonata nr. 1 în fa diez minor, op. 24, de George Enescu, piesă obligatorie, Concertul nr. 5 în mi bemol major, op. 73, de Beethoven.

Alături de Radu Lupu, celălalt prim premiu al concursului de pian, sovieticul Sambel Smbatovici Alumian, născut la Erevan, a studiat la Moscova şi este laureat al concursului « Smetana » de la Praga (1963), iar în prezent profesor la Conservatorul din Erevan. La etapa finală s-a prezentat cu Sonata de Enescu şi cu Concertul nr. 1 în re minor pentru pian şi orchestră (op. 15) de Johannes Brahms.

Hotărîrile juriilor au fost îndelung aplaudate de publicul spectator care timp de două săptămîni a urmărit cu înfrigurare fiecare etapă şi fiecare prezenţă, dovedind prin sălile pline şi prin pasiunea aprobativă sau infirmantă a comentariilor de pe parcurs participarea sa cu tot sufletul la bogata experienţă pe care a constituit-o, şi de data aceasta, concursul. El a fost deosebit de bine apreciat şi de personalităţile muzicale şi muzicologice străine care l-au urmărit, şi a reuşit să-l facă pe un interpret atît de competent ca Zubin Mehta să-şi exprime dorinţa ca, pe viitor, concursului să i se adauge şi o secţie în cadrul căreia să se întreacă tinerii dirijori! Fiind remarcate, la canto, în special vocile feminine, concursul de anul acesta s-a dovedit, pînă la urmă, a fi dominat de concurenţii români şi sovietici. Chiar dacă nu a relevat personalităţi ca Li-Min Cean sau Claire Bernard, cel de-al IV-lea Concurs internaţional « George Enescu» şi-a îndeplinit menirea de a realiza, într-o întrecere

muzicală serioasă şi exigentă, o întîlnire internaţională de certă ţinută artistică şi de a contribui la mai buna cunoaştere a artei enesciene şi a artei româneşti în genere, iar prin relaţiile muzicale constituite aci, la Bucureşti, la o mai cuprinzătoare şi mai trainică înţelegere între popoare. Iar dacă paleta operelor lui Enescu propuse în programele concursului ar fi fost şi mai largă, aceasta nu ar fi fost, desigur, decît în avantajul acţiunii, care s-ar fi realizat cu şi mai mare eficacitate.

★

Aşteptat cu nerăbdare de publicul românesc, oricînd dornic de muzică bună, comentat cu anticipaţie în cercurile muzicale şi în cele ale publicului larg al sălilor noastre de concerte, festivalul s-a desfăşurat între datele stabilite (5—22 septembrie) cu un plus de stabilitate şi sistematizare faţă de ediţiile precedente.

Însăşi structura programului zilnic, care a rezervat dimineţile pentru activităţile concursului şi a folosit apoi sălile la ora 18 pentru recitaluri şi manifestările de muzică de cameră iar la ora 20 sau 21 pentru concertele simfonice sau spectacolele de operă şi balet, a fost de natură să fundamenteze această constatare şi oarecum să înlesnească şi publicului spectator selecţia — unde se intenţiona — precum şi o îngrijită disciplinare întru atingerea tuturor manifestărilor care interesau. Or, aceasta era strict necesar faţă de multitudinea de manifestări concentrate pe un răstimp relativ scurt şi care, tocmai din aceste motive, se cerea utilizat la maximum. Cele 45 de programe desfăşurate în numai două săptămîni, o dovedesc; au fost audiate 16 concerte simfonice şi 16 spectacole de operă şi de balet (8 spectacole de operă şi 8 de balet), 5 recitaluri, 7 concerte de cameră şi 1 concert de cîntece şi dansuri populare româneşti. Pentru realizarea lor au fost antrenate în primul rînd 7 formaţii simfonice, din care două de peste hotare (Filarmonica din Los Angeles, condusă de Zubin Mehta şi Filarmonica de Stat din Moscova, sub bagheta lui Kiril Kondraşin) şi cinci din ţară (Filarmonica « George Enescu » din Bucureşti, dirijată de Mircea Basarab, Antonin Ciolan, Antal Dorati şi D.D. Botez, V. Pintea şi Stelian Olariu, Filarmonica din Cluj dirijată de Emil Simon, Filarmonica din Timişoara condusă de Alexandru Şumski, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii sub bagheta lui Emanoil Elenescu, a lui Iosif Conta şi a lui Kurt Masur, Orchestra Cinematografiei, dirijată de Constantin Bugeanu şi de Paul Popescu). Odată cu ele au servit repertoriul extrem de bogat un număr de 17 solişti, printre cate pianiştii Van Cliburn şi André Watts (S.U.A.), Valentin Gheorghiu precum şi Friedrich Gulda (Austria), violoniştii Isaac Stern (U.R.S.S.), Claire Bernard (Franţa), Ion Voicu şi Mihai Constantinescu, violonceliştii Mstislav Rostropovici (U.R.S.S.) şi Radu Aldulescu, precum şi soliştii vocali Emilia Petrescu, Martha Kessler, Valentin Teodorian, Helge Bömches, Octav Enigărescu, Elisabeta Neculce-Cartiş şi Dan Iordăchescu.

Fără îndoială că, aşa cum era şi firesc, programele au vădit sensibilităţi diferite, concepţii interpretative dintre cele mai opuse, moduri foarte deosebite şi uneori foarte personale de « a face muzică ». E unul din punctele pozitive ale programelor. Din cadrul lor s-a desprins totuşi un număr — destul de mare — de realizări excepţionale care, în imposibilitatea de a beneficia, în acest succint expozeu, de o mai adîncă preţiure, merită măcar cîteva punctări fugitive.

Ne gîndim în primul rînd la grandiosul şi totuşi atît de omenescul şi firescul Oratoriu bizantin de Crăciun, operă de maturitate a regretatului Paul Constantinescu care în cele trei părţi (« Buna Vestire », « Naşterea » şi « Magii ») a ţesut pe un vechi fond liturgic-imnologic şi pe substanţa folclorică a colindelor o partitură delicată şi mişcătoare, deosebit de evocatoare pentru sensibilitatea românească, dar tot pe atît de apreciată şi de oaspeţii străini care au avut prilejul să o asculte în interpretarea pe care i-a dăruit-o, cu dragoste şi aproape cu evlavie, Mircea Basarb la pupitrul Filarmonicii « George Enescu ».

Un alt moment de mare satisfacţie estetică a fost acela pe care ni l-a asigurat orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj sub bagheta lui Emil Simon. Calitatea excelentă a execuţiei, precizia, fineţea şi perfecta omogenizare s-au făcut remarcate de-alungul întregului program care a cuprins un examen iniţial de lirism muzical contemporan (« Incantaţii » de Cornel Ţăranu), un examen şi mai dificil de secondare a unui solist de stil improvizatoric cum este neaşteptat de personalul Friedrich Gulda — chiar şi în cele două concerte de Mozart pe care le-a susţinut în continuare: cel în si bemol major (K.V.595) şi cel în re minor (K.V. 466) — , precum şi un examen de masivă construcţie polifonică ca monumentala Simfonie a III-a, Liturgica, de Arthur Honegger. Am dori să avem mai des ocazia de a saluta în sălile bucureştene pe oaspeţii clujeni care şi-au trecut în mod strălucit aceste trei examene — la care ar trebui să adăugăm şi contribuţia pe care au avut-o susţinînd pe scena Teatrului de Operă şi Balet spectacolele baletului Operei Mari din Paris.

Merită, credem, de asemenea o menţiune specială autentica interpretare — plină de acea limpezime elementară care se pare că a fost în deosebi urmărită de compozitor — a Concertului pentru orchestră al lui Bela Bartok, în execuţia Filarmonicii « George Enescu » condusă de un dirijor de talia lui Antal Dorati, tot ce poate apărea mai sobru şi mai « nefotogenic ». . . dar atît de eficace la pupitru, pentru că este în acelaşi timp atît de clar-văzător în studiul analitic anticipativ pe care îl dedică fiecărei piese interpretate!

Tot din muzica secolului XX se cuvine semnalată interpretarea elegantă şi lucidă a unei lucrări expresioniste atît de plină de nelinişti ca monodrama « Aşteptare » al lui Arnold Schönberg — în concertul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, dirijat de Emanoil Elenescu, cum în interpretarea aceleiaşi orchestre, sub bagheta lui Iosif Conta de această dată, nu este îngăduit să nu semnalăm ambianţa de pace şi de fervoare realizată muzical prin executarea paginilor clasice ale Requiemului de Gabriel Fauré.

Şi, în sfîrşit, marile succese ale Festivalului, faţă în faţă: focosul, rafinatul, precisul, poetul, incomparabilul Zubin Mehta în fruntea unei orchestre uimitoare mai cu seamă prin disciplina ei şi prin sonoritatea ei omogenă, Filarmonica din Los Angeles — pe care am fi dorit-o cu un repertoriu încă mai pe măsura marilor calităţi a căror latenţă se vădea de la prima abordare —, precedînd la numai 24 ore un colectiv atît de format şi de bine legat ca acela al maturei (muzicalmente) Filarmonici de Stat din Moscova, care condusă cu reputata-i competenţă de Kiril Kondraşin, a ţinut să ne prezinte de data aceasta, în interpretări impecabile, un program mai unitar axat în principal pe două simfonii ale lui Dmitri Şostakovici (VIII şi IX), pe suita « Locotenent Kije » de Serghei Prokofiev şi pe « Petruşka » lui Igor Stravinsky.

Dacă la aceste succese adăugăm momentele de mare tensiune artistică pe care le-au realizat mai toţi soliştii programaţi (vezi mai sus), avem o imagine — totuşi palidă, desigur — a ceea ce a însemnat acest festival pe plan simfonic. Cum o bună parte din solişti au acordat şi recitaluri, aportul lor cată a fi privit sub acest unghi de vedere, mai complex şi mai necesar, atîta timp cît în linii generale credem că se poate afirma că valoarea recitalurilor, atît ca repertoriu cît şi ca realizare artistică, a depăşit simfonicele.

Să începem prin a înregistra apariţia întrucîtva deconcertantă a lui Friederich Gulda, care abordînd lucrări de Mozart în concertul simfonic şi construindu-şi recitalul pe creaţia lui Debussy şi Ravel, la care a adăugat, la aplauzele publicului, încă un mic recital de la Bach, prin Beethoven şi Chopin, pînă la... improvizaţii de jazz, a dovedit cît de largi şi variate îi sînt posibilităţile pianistice şi de simţire — un « prea plin » care apărea aproape ca o justificare pentru marea libertate ce şi-o ia faţă de litera pieselor pe care le interpretează.

Să atragem de asemenea atenţia asupra marelui pianist pe care l-am reîntîlnit în relativ tînărul american Van Cliburn, aflat în vădit progres interpretativ faţă de momentul de acum 9 ani cînd l-am aplaudat în marea sa victorie obţinută prin calificarea pe primul loc în concursul Ceaikovski de la Moscova. Am putut, analizînd mai pe îndelete resoartele pianisticii şi concepţiei sale interpretative, să desprindem un anumit « gen » al şcolii contemporane americane, mai puţin preocupată de marea arhitectură muzicală, cît de efectul şi emoţia sunetului şi frazei în sine — linie pe care Van Cliburn şi-a depănat şi interpretarea originală a celui de-al III-lea Concert de Rahmaninov, şi recitalul în care a vădit nu numai o măestrie tehnică de netăgăduit, ci şi o diversitate emoţională remarcabilă.

Să subliniem mai departe apariţia de prim ordin a celor trei solişti sovietici: David Oistrah, tehniceşte impecabil, Isaac Stern, care ne-a dăruit o interpretare, remarcabil de autentică şi plină de sinceritate şi căldură, a foarte dificilei (mai ales pentru un străin) Sonate a III-a în caracter popular românesc a lui George Enescu, şi artistul complet, dotat cu o sensibilitate al cărei echivalent nu se găseşte decît în excepţionala sa inteligenţă artistică şi aptitudine tehnică, Mstislav Rostropovici, care ne-a încîntat, în special în recital, cu interpretări la care este imposibil să nu aderi, chiar cînd reprezintă stiluri şi concepţii atît de diverse ca cele ce cuprinsese în repertoriul său.

★

Alături de recitaluri, un capitol bogat, deosebit de valoros, al Festivalului, a fost cel al muzicii de cameră. Au concurat la reuşita lui Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj, trio « Musica Nova», Cvartetul Filarmonicii de Stat din Bucureşti, Corul Madrigal, Corul Filarmonicii « George Enescu », Cvintetul de instrumente de suflat şi percuţie « George Enescu », Orchestra « Camerata » a Conservatorului Ciprian Porumbescu, Cvartetul « Cantabile » şi Cvartetul « Muzica », Orchestra şi Corul de studio ale Conservatorului Ciprian Porumbescu, Nonetul Ceh şi Cvartetul « Tatrai ».

Repertoriul abordat a cuprins o bună parte din zestrea de muzică contemporană românească pe care ne-a oferit-o această ediţie a Festivalului. O subliniere specială se cuvine, pe lîngă cele două formaţii străine (Cvartetul Tatrai şi Nonetul Ceh), Corului Madrigal, ajuns şi prin eforturile dirijorului său, Marin Constantin, un « instrument » de primă mînă şi un ansamblu de adevărată sărbătoare muzicală. În programul său a figurat, printre altele, şi prima audiţie a ultimei capodopere a lui Anatol Vieru, « Scene nocturne » pe versuri de Garcia Lorca, care s-a impus imediat publicului, pe care l-a captivat şi l-a îndatorat la prelungite aplauze.

★

Am insistat, spicuind, asupra succeselor muzicale deosebite care s-au făcut remarcate în cel de-al IV-lea Festival şi concurs internaţional « George Enescu ». Să ne fie îngăduită şi schiţarea principalelor rezerve.

Festivalul şi concursul sînt puse, prin însuşi actul lor de naştere, sub semnul artei marelui Enescu. Aceasta presupune însă ca atît din punctul de vedere al repertoriului cît şi ca program al concursului, opera lui Enescu să fie promovată în primul rînd. Şi aceasta este cu atît mai necesar cu cît sîntem încă departe de a cunoaşte — şi deci de a putea aprecia — suficient de multe opere ale făuritorului şcolii româneşti de compoziţie. Desigur că s-ar putea obiecta că fenomenul de cunoaştere a artei enesciene, mai ales la peste un deceniu de la moartea sa, nu mai trebuie să fie un proces de campanie, ci şi-a dobîndit fireasca sa ritmicitate şi continuitate. Perfect adevărat, dar încă atît de departe de a-şi fi realizat scopurile propuse! Chiar acţiunea insistentă întreprinsă de Radiodifuziune în preajma şi în pregătirea Festivalului — ne gîndim mai cu seamă la audiţiile grupate în ciclul « Să cunoaştem creaţia enesciană » — o dovedesc, dar pe de altă parte nu au fost duse pînă la capăt. Iată pentru ce, în Festival şi în programul obligatoriu al Concursului, arta enesciană trebuie să fie mult mai prezentă decît a fost în actuala ediţie. Fără a încerca o sugestie practică — poate că ar fi prea mult — ne întrebăm dacă formele unor cicluri de

muzică simfonică sau de muzică de cameră enesciană în timpul Festivalurilor nu ar fi o soluţie potrivită pentru a ne apropia de scopurile urmărite.

O a doua observaţie se referă la accesibilitatea festivalului, şi anume nu la accesibilitatea sa culturală, ci la cea financiar-economică. Ni se pare că fixarea sau meţinerea unor preţuri de intrare exagerate, pentru ca apoi, în anume cazuri sau împrejurări, să se ajungă să se recurgă chiar şi la măsura-antipod, la sistemul invitaţiilor, este foarte departe de justa rezolvare a problemei.

În sfîrşit, a treia observaţie priveşte simpozionul de muzicologie, care, trebuind să se pornească de la concepţia că este un simpozion internaţional, trebuie organizat ca atare: texte traduse, din timp puse la dispoziţia participanţilor, verificarea anticipată serioasă a materialelor, organizarea unor adevărate discuţii, care numai ele pot fi şi realmente fructuoase, respectul personalităţii participanţilor şi răspunderea pentru cuvîntul luat — iar pentru toate acestea, conlucrarea tuturor factorilor care au un cuvint de spus, renunţîndu-se la sistemul unilateralităţii, cu atît mai mult cu cît este vorba de manifestări internaţionale, care trebuie să aibă şi răsunetul adecvat.

Speranţa că asemenea probleme şi cuvenitele măsuri vor sta în atenţia organizatorilor viitoarei ediţii a Festivalului şi Concursului internaţional « George Enescu » ne face să vedem în perspective încă şi mai favorabile viitorul acestei manifestări de prestigiu a muzicii şi muzicologiei româneşti.

O merită marele Enescu, a cărui pildă de dăruire de sine şi de umanism luminat călăuzeşte nu numai formal ci din ce în ce mai adînc şi mai organic dezvoltarea acestui domeniu esenţial al culturii noastre naţionale.

O merită în aceeaşi măsură poporul român, apt şi dornic să realizeze sinteza culturală a secolului nostru şi să fie un factor activ în elaborarea trăsăturilor culturale ale contemporaneităţii.

MIRCEA VOICANA

R E C E N Z I I

GEORGE BREAZUL

Pagini din istoria muzicii românești.

Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România. București, 1966, 595 p. Ediție îngrijită și prefațată de Vasile Tomescu.

Culegerea unui important număr de lucrări ale savantului-muzicolog care a fost G. Breazul vine să umple unele goluri de mult simțite, răspunzînd în bună măsură acelui deziderat — încă neîmplinit — de a se edita o completă istorie a muzicii românești. Aceasta a fost de altfel suprema aspirație a lui George Breazul, aspirație pe care nu a ajuns să o desăvîrșească, firul vieții sale întrerupîndu-se pe neașteptate. Volumul *Pagini din istoria muzicii românești*, care pare să fie primul dintr-un ciclu dedicat operei muzicologului și istoricului George Breazul, cuprinde studii în care sînt abordate teme cu implicații în cele mai diverse ramuri ale dezvoltării fenomenului muzical de pe teritoriul patriei noastre. Este astfel adusă la lumină munca plină de rîvnă a unuia dintre muzicienii români de frunte. Valoarea ce o reprezintă volumele, studiile, articolele, conferințele, cronicile și activitatea pedagogică a lui George Breazul contribuie la concretizarea locului său în istoria muzicii și a muzicologiei românești, suscitînd totodată o vie admirație a cititorului.

Selectarea studiilor publicate în prezentul volum revine muzicologului Vasile Tomescu, care a realizat-o pe baza materialelor păstrate în Biblioteca « George Breazul ». Este încă o dovadă a neprețuitelor valori documentare tezaurizate în respectiva bibliotecă, alcătuită de către Breazul, într-o viață dedicată științei muzicale. De aceea editarea unei istorii muzicale românești nu poate fi concepută fără posibilitatea utilizării acestui fond documentar unic prin bogăția lui.

Multilateralitatea culturii lui G. Breazul, erudiția sa, ținuta științifică și artistică de înalt nivel a cercetărilor întreprinse ne apar cu pregnanță și în scrierile de față. Dacă în zilele noastre succesele muzicologiei sînt asigurate prin existența specialiștilor, a institutelor de cercetare, bibliotecilor, editurilor etc. G. Breazul a activat într-o vreme în care era un izolat, o voință singulară de muncă, pe care numai flacăra unei nemăsurate pasiuni l-a făcut învingător. Sînt deci cu atît mai impresionante roadele muncii primului discipol român de formație enciclopedică în știința muzicologiei, știință pe care a slujit-o întreaga sa viață dîndu-i strălucire.

Culegerea debutează cu un studiu amplu de sinteză privind cultura noastră muzicală, singurul studiu de asemenea proporții publicat într-o enciclopedie din străinătate și anume Encyclopédie de la musique, Tome III, Fasquelle, Paris, 1961. Urmărind evoluția muzicii românești pe toate planurile, ținînd seamă în primul rînd de criteriul istoric, G. Breazul pune la îndemîna cititorului un bogat material faptic, o prețioasă sursă de informare precisă, o prezentare « în esență » a istoriei muzicii românești. Lucrarea poate constitui cu siguranță un exemplu de ceea ce înseamnă metodologia științifică a cercetării fenomenului muzical, domeniu în care George Breazul a fost deschizător de drumuri. Meticulozitatea, rigurozitatea științifică, implicații în alte domenii ale culturii se impun și în acest studiu ca atribute specifice ale autorului. El purcede prin a aduce mărturii ale existenței străvechii culturi muzicale tradiționale a poporului român de-a lungul primelor 14 veacuri ale erei noastre, cultură care își află geneza în « renumita muzicalitate a tracilor ». Sînt amintite particularitățile folclorului și ale instrumentelor muzicale; se urmărește în timp culegerea, prelucrarea și valorificarea melodiilor populare constituind începuturi ale creației muzicale culte (Codex Cojoni). Este concretizat procesul de occidentalizare a artei prin apa-

riţia muzicii europene (în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea); aflăm despre prmii creatori şi compoziţiile lor, despre primele concerte, primele şcoli de muzică, primele trupe de operă, despre evoluţia teatrului muzical şi apariţia orchestrelor simfonice. Nici domeniul muzicii bisericeşti nu este neglijat, trecîndu-se de aci la dezvoltarea muzicii noastre corale. Veac cu veac se completează tabloul dezvoltării tuturor ramurilor pe care le implică fenomenul muzical, cu accent pe creaţia originală autohtonă al cărei fir ascendent este urmărit cu fin discernămînt artistic. În puţine pagini, te uimeşte cîtă bogăţie de evenimente şi de interpretare se poate cuprinde, cu cîtă autoritate ştiinţifică sînt tratate toate problemele, cu cîtă pregnanţă este prinsă într-un stil enciclopedic de cea mai aleasă calitate toată problematica istoriografiei muzicale a ţării noastre. Evident, lucrarea se opreşte la limita de timp a elaborării sale rămînînd un exemplu de sistematizare a realităţilor faptice şi teoretice ale culturii muzicale.

Următorul studiu *Valorificarea artistică a folclorului*, care a constituit obiectul unei comunicări ţinute la Consiliul ştiinţific al Conservatorului « Ciprian Porumbescu » din Bucureşti în luna mai 1956, se înscrie pe linia preocupărilor dintre cele mai originale ale autorului. Fondate pe documente grăitoare ca şi pe metoda analitică mînuită cu pricepere, argumentările lui G. Breazul tind să dezvăluie legăturile între procesul istoric al existenţei unei prime faze a creaţiei populare anonime şi al celei de-a doua etape a naşterii muzicii culte într-o evoluţie complexă a valorificării fondului folcloric secular. Autorul atrage atenţia asupra semnificaţiei pe care o are faptul că « istoria începuturilor muzicii româneşti culte înscrie folclorul ca sursă de inspiraţie pentru creaţia artistică » (p. 130). Şi teza este demonstrată în mod convingător, urmărindu-se fenomenul cronologic, dîndu-se exemplificări judicioase din întreaga noastră creaţie muzicală cultă.

Înrudit cu precedentul prin conţinutul referitor mai cu seamă la culegerea şi tipologia cîntului popular, studiul intitulat *Lăutarii* a fost dedicat unei conferinţe organizate pe această temă de Uniunea compozitorilor în anul 1952. Bogată în informaţii precise de ordin istoric, bazîndu-se pe argumente furnizate de o vastă bibliografie, cu o frumoasă ilustraţie de litografii, lucrarea fixează, o dată cu vechimea existenţei lăutarilor pe teritoriul ţării, şi repertoriul lor.

Autorul lasă deschisă problema studierii « intrepătrunderilor operate pe de o parte între elementele stilistice ale muzicii populare ţărăneşti şi stilul lăutăresc de nuanţă orăşenească pe de altă parte, apoi între elementele acestui stil şi producţiile începuturilor, tendinţelor — mai degrabă — de muzică cultă românească » (p. 175).

În concluzie cercetările întreprinse permit a se afirma că lăutarii şi muzica lor şi-au îndeplinit funcţia socială şi artistică în măsura în care au reprezentat viaţa muzicală sănătoasă a poporului.

Este un domeniu în care muzicologia actuală ar avea încă de clarificat probleme.

Aceeaşi linie metodologică de cercetare, aceeaşi scrupulozitate ştiinţifică şi bogăţie de informare caracterizează şi studiile *Unirea Ţărilor Române şi muzica* (o amplificare a expunerii făcute de autor la radio, cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la Unirea Principatelor) şi *Alecsandri şi muzica* (datat 1940, Studiu neterminat).

Luînd în considerare toate variantele sub care a existat Hora Unirii, autorul clarifică pe deplin originea vestitului cîntec, evidenţiind aportul social-patriotic al creaţiei precursorilor. Exemplara cercetare mult lărgită faţă de o formă iniţială, publicată în revista *Muzica* din anul 1959, care şi-a îndeplinit cu prisosinţă funcţia socială la vremea aceea, are un rol ştiinţific şi de educaţie patriotică de seamă în viaţa muzicală românească.

Incursiuni în istoria literaturii române a făcut întotdeauna cu plăcere G. Breazul. Alecsandri îi oferă un subiect care evident « i-a mers la inimă » prilejuindu-i dezvăluirea asocierii preţioase dintre creaţia muzicală a veacului trecut cu limba românească care a avut un important rol stimulator de originalitate. Poetul a dorit conştient să demonstreze că limba noastră se pretează perfect atît la comedie, cît şi la muzică. G. Breazul urmăreşte apropierea poetului de cîntul popular ca un element structural al personalităţii acestuia. Este de subliniat bogăţia datelor prin care autorul concretizează faptul că Alecsandri a cunoscut pe Miculi şi Ehrlich şi preocupările lor de culegători ai melodiilor populare. Studiul reuşeşte să lumineze strînsa legătură a lui Alecsandri cu arta muzicală în genere, reliefînd ideea care a ghidat pe poet, anume că cercetarea psihologiei poporului român trebuie făcută pe temeiul producţiei sale artistice, muzicale şi poetice.

Culegerea cuprinde în continuare o serie de studii mai ample şi articole scurte cu caracter ocazional în care muzicologul face admirabile portrete artistice ale unora dintre cele mai importante personalităţi muzicale din ţară. Însoţite întotdeauna de analize ale lucrărilor compozitorilor prezentaţi, aceste preţioase pagini de istorie muzicală au bogate referiri la trăsăturile creaţiei originale, reliefînd valorile în procesul evolutiv al muzicii naţionale. Asemenea lucrări sînt dedicate lui Anton Pann, Ciprian Porumbescu, Gavriil Musicescu, Iacob Mureşianu, Eusebie, Mandicevschi, Dimitrie G. Kiriac, Ion Vidu, Alfonso Castaldi, Ion Nonna Otescu, Constantin C. Nottara, Theodor Rogalski, Tiberiu Brediceanu, Ion D. Chirescu, Sabin V. Drăgoi şi Mihail Jora, ele alcătuind, alături de celelalte scrieri, importanta moştenire culturală lăsată de G. Breazul, care va constitui indubitabil un material de bază în editarea viitoarei istorii a muzicii româneşti.

În încheierea lucrării sînt reunite scrieri ale lui G. Breazul publicate în decursul anilor despre viaţa şi opera lui George Enescu. Sînt pagini de adevărată antologie enesciană, în care spiritul analitic al autorului invită la meditări asupra personalităţii lui G. Enescu care ne apare sub aspecte îmbogăţite, atît cu privire la creaţia sa, cît şi ca interpret şi propagator al muzicii universale şi româneşti.

Cronicarul Breazul se identifică cu istoricul; critica sa se dovedeşte un excelent mijloc de reconstituire a vieţii de concert, un nou prilej de argumentaţie estetico-filozofică. Alăturate celor două conferinţe despre G. Enescu (una la un an de la moartea maestrului şi cea de-a doua la împlinirea a 75 de ani de la naşterea sa), textele selectate îl revelă pe G. Breazul ca exeget al operei enesciene. Volumul este completat de cîteva anexe cu caracter documentar; o bibliografie, un index cronologic (cărţi, studii, articole, conferinţe etc.) şi corespondenţa parţială întregesc tabloul prodigioasei activităţi a lui George Breazul, reflectînd totodată ecoul stîrnit peste hotare de către istoricul muzicolog român.

Configuraţia personalităţii lui G. Breazul se profilează cu precizie: culegerea şi cercetarea folclorului, trăsătură de unire între activitatea muzicologică şi cea pedagogică. Aportul său în toate aceste domenii hotărăşte fără îndoială ceea ce muzicologia actuală datorează maestrului ei. Necesitatea elaborării unei monografii, demne de a ilustra viaţa şi munca savantului-muzicolog G. Breazul, apare astfel cu pregnanţă.

★

Vasile Tomescu care iniţiază apariţia volumului de faţă deschide perspective în acest sens. Studiul său introductiv — cu prea multă modestie considerat doar o prefaţare — este o prefigurare a viitoarei monografii «George Breazul» prin aceea că reuşeşte să creioneze, într-un spaţiu restrîns, trăsăturile esenţiale ale muzicianului şi operei sale, evidenţiind tezele sale de bază în ce priveşte istoriografia muzicii noastre, conturînd crezul său estetic.

După o scurtă privire asupra datelor biografice, V. Tomescu prezintă pe profesorul G. Breazul, cel care a ridicat cel dintîi prestigiul profesorilor de muzică în ţara noastră. Autorul ne conduce — printr-o minuţioasă cercetare — spre înţelegerea concepţiei pedagogice avansate, sistematice şi pline de maturitate a tînărului profesor G. Breazul. Străduindu-se pentru înfăptuirea unor reforme care să ridice calitatea învăţămîntului de specialitate, G. Breazul sublinia importanţa educării muzicale a poporului român prin muzica populară. Cursurile sale de solfegiu sînt pietre fundamentale în crearea unui înalt nivel muzical al multor generaţii de elevi, trezind un extraordinar ecou şi în rîndul oamenilor de specialitate de peste hotare.

Un scurt paragraf este dedicat dirijorului Breazul, care urmărea a-şi întregi opera de educaţie muzicală prin concerte corale.

Lucrarea muzicologică cea mai cuprinzătoare şi reprezentativă a lui G. Breazul este Patrium Carmen, pe care V. Tomescu o analizează cu discernămînt pentru a concretiza concepţiile autorului. Concludentă apare însăşi proporţia lucrării în care din cele şapte părţi, cinci sînt dedicate muzicii populare.

Afirmînd că ţăranul « este creator şi purtător al unei culturi care reprezintă celulele cele mai autentice de viaţă spirituală ale întregii comunităţi naţionale româneşti, ceea ce şi justifică prioritatea acordată satului în producţia muzicală a poporului nostru » (Patrium Carmen, p. 10), G. Breazul se situează pe o poziţie avansată alături de C. Brăiloiu, S. Drăgoi şi alţi muzicieni de seamă ai epocii. Sub aspectul adunării cîntecelor şi dansurilor diverselor genuri ale folclorului românesc, ca şi în privinţa modalităţii de analiză a acestora, G. Breazul pune piatra fundamentală. Este neîndoielnic faptul că cercetările contemporane îşi găsesc un valoros punct de plecare în materialul analitic realizat de muzicianul dispărut.

Unele păreri ale lui Breazul interesante sînt şi discutabile; de pildă concepţia sa asupra raportului dintre artele plastice populare şi muzica populalară. Autorul consideră că nu există vreo corespondenţă directă, apropiată, între aceste două ramificaţii ale folclorului; iar în ce priveşte funcţia social-estetică el nu o vede comună tuturor artelor populare. Dar Breazul îşi va reconsidera această concepţie cînd va aborda acelaşi raport în domeniul artelor culte.

V. Tomescu evidenţiază faptul că în capitolul dedicat culegerii melodiilor populare (cap. IV) sînt pentru prima oară « înnodate firele celor dintîi culegeri cu înfăptuirile şi dezideratele epocii moderne ». Iar relevarea importanţei operei lui Anton Pann în legătură cu împrejurările social-istorice ale vremii, iniţial tot istoricului folclorist G. Breazul i se datorează. În toate scrierile sale muzicologul a militat pentru o atitudine ştiinţifică faţă de folclor, căutînd să demonstreze în chipul cel mai convingător originalitatea muzicii noastre populare.

Poziţia exigentă şi sentimentul patriotic s-au definit în toate acţiunile lui Breazul. Cîntecele populare culese după metodologia expusă în Patrium Carmen valorifică experienţa sa, alcătuind un preţios fond al primei Arhive fonogramice, pentru înfiinţarea căreia de altfel, a militat cu vehemenţă.

Aportul lui George Breazul în domeniul folcloristicii este încununat de culegerea intitulată *Colinde* (1938), lucrare trecută prin polemici de deosebită acuitate, dar a cărei valoare a rămas neştirbită, bucurîndu-se de aprecierea unor minţi luminate din ţara noastră cît şi de peste hotare.

Un accent deosebit pune V. Tomescu pe analiza concepţiilor estetice ale lui Breazul, deduse de pildă din raportul pe care-l vedea acesta între muzică şi viaţa socială, din relaţia artă-public sau raportul între artă şi ştiinţă ş.a.m.d. Concluziile lui Breazul asupra stilului muzicii noastre către sfîrşitul deceniului al patrulea definesc existenţa a două direcţii: una « abstract-universală » şi cealaltă inspirată din mediul tradiţional, etnic românesc. V. Tomescu socoteşte, pe bună dreptate, interesantă descrierea drumului compozitorilor direcţiei « universaliste », cu rezerva netă în privinţa încadrării în această direcţie a lui A. Alessandrescu şi D. Cuclin. De asemenea se evidenţiază concepţia lui Breazul privind rolul cîntului popular la fixarea stilului muzical al culturii româneşti, ca şi faptul că el întrevede modalităţile legăturii creaţiei culte cu folclorul în mod evolutiv, de la preluarea directă la atitudinea creatoare a compozitorului.

V. Tomescu tratează în final despre fructuoasa activitate muzicologică a lui George Breazul în anii

culturii socialiste, strîns legată de munca pedagogică depusă ca profesor şi şef al catedrei de istoria muzicii la Conservatorul «Ciprian Porumbescu» din Bucureşti. O atenţie deosebită este acordată contribuţiei aduse de G. Breazul prin cercetările pe tărîmul istoriei muzicii universale. Latura de conferenţiar şi aceea de critic mai cu seamă, cu mult mai puţin cunoscută, este revelatoare pentru portretizarea muzicianului cu atît de diverse preocupări.

Iată doar cîteva din importantele probleme sesizate de studiul introductiv semnat de V. Tomescu, a cărui profunzime ne-a dus la comentarii similare unei recenzii. Este de subliniat bogatul şi interesantul material documentar pe care se clădeşte această cercetare.

Considerăm că *Paginile din istoria muzicii româneşti*, reprezintă o lucrare de căpătîi care va sluji la justa orientare a muzicologiei noastre, iar publicarea lor este un omagiu adus memoriei lui George Breazul.

Poate ar fi de gîndit dacă în viitorul volum n-ar fi indicată o intervenţie activă a celui ce selectează materialul, în vederea evitării unor repetări atît în problematică cît şi în date şi modul de expunere (cum s-a întîmplat de pildă între unele părţi ale studiilor *Muzica românească* şi *Valorificarea artistică a folclorului*). De asemenea o mai mare exigenţă redacţională ar putea ocoli unele exprimări stilistice nu tocmai fericite şi ar ajuta la omogenizarea trimiterilor care, în studiul introductiv, nu respectă aceleaşi norme ca în culegerea de lucrări.

Un cuvînt aparte trebuie spus despre emoţionanta pagină în care regretata poetă Mariana Dumitrescu evocă, cu mare sensibilitate, figura lui G. Breazul într-un cald şi poetic portret.

FERNANDA FONI

NICULAE PAROCESCU

Gheorghe Cucu

Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967, 205 pagini + 39 pagini note muzicale

Dacă parcurgi bibliografia de la sfîrşitul cărţii, te izbeşte puţinătatea publicaţiilor dedicate compozitorului Gh. Cucu în timpul vieţii, ca şi în ultimele decenii: cîteva cronici, cîteva necrologuri şi cîteva pagini cu caracter comemorativ; în viaţa publică activitatea sa rodnică şi entuziastă a lăsat prea puţine urme. De aci şi principala dificultate, căci pentru reconstituirea biografiei sale autorul monografiei a dispus doar de un material restrins de arhivă şi de relatările celor ce l-au cunoscut. Efortul de informare şi seriozitatea cercetării sînt vizibile şi rezultatele depăşesc cu mult sărăcia documentării. Cercetătorul s-a aplecat cu atenţie îndeosebi asupra operei muzicale; din ea s-a străduit să desluşească personalitatea şi biografia spirituală a artistului, şi principalul merit al lui N. Parocescu constă tocmai în faptul că a ştiut să treacă dincolo de portative şi să pătrundă mecanismul gîndirii creatoare a muzicianului, să-i contureze evoluţia, să-i înţeleagă problematica.

Îmbinînd criteriul cronologic cu cel al împărţirii pe genuri, el analizează opera lui Gh. Cucu evidenţiindu-i liniile de forţă. O metodă de lucru judicioasă şi urmărită cu destulă consecvenţă aduce în faţa cititorului nu analiza aridă a partiturii ci concluziile ei, îmbinînd mereu particularul cu generalul şi detaliul formal cu consideraţiile estetice.

Nu lipseşte nici prezentarea operei în raporturile ei complexe cu epoca, cu peisajul muzical românesc. Reuşind să evite clişeele, N. Parocescu ne dă o imagine convingătoare a mişcării muzicale — în specie corale — din primele decenii ale secolului şi conturează rolul lui Cucu în formarea limbajului coral românesc. Pe bună dreptate, autorul subliniază, argumentînd cu partitura, specificitatea inspiraţiei lui Cucu şi adecvarea la ansamblul vocal, arătînd că modernitatea ei constă tocmai în extrema şi rafinata ei simplitate.

Determinînd locul operei, autorul conchide că ea «ţine de cultura folclorică ce se află în stadiul de trecere de la oralitate la forme fixate în scris», fiind «pînă la un punct, singulară» (p. 185) prin firescul şi spontaneitatea populară transpuse pe un plan superior, cultivat. Interesantă şi sugestivă este paralela cu Creangă: extrăgîndu-şi originalitatea din sursele cîntecului popular, muzicii psaltice şi culturii sale occidentale, Cucu este ca şi Creangă «un compozitor cărturar» care îşi ascunde subtilitatea şi estetismul sub aparenţa ingenuităţii. Un talent melodic viguros şi un simţ remarcabil al formei îi asigură un loc privilegiat printre contemporani.

Creaţia este deci disecată şi cercetată în detaliu, arta pedagogului şi dirijorului de cor însă nu se bucură de aceeaşi consideraţie. Se anunţă interesante, dar rămîn abia schiţate, enunţate şi apoi părăsite, ideile lui Cucu despre interpretare. Originalitatea concepţiilor rezultate dintr-o practică îndelungată de dirijor de cor ar fi meritat o dezvoltare mai amplă. De asemenea neclar prin exces de prudenţă şi eufemisme este capitolul referitor la activitatea lui Cucu în cadrul corului Carmen. Dacă neînţelegerile cu D. G. Kiriac şi conducerea Societăţii se datoresc unor «deosebiri de concepţii», ele meritau o discuţie mai amplă, indiferent de partea cui ar fi fost dreptatea; dacă motivele sînt de ordin mai mărunt, problema, o dată abordată, trebuia lămurită. Aluziile, formulările

vagi şi reticenţele creează o impresie mai neplăcută decît o punere la punct precisă. De altfel, epoca monografiilor cu eroi desăvîrşiţi priviţi de autor cu o supremă îngăduinţă şi cu grija de a estompa orice umbră este de mult depăşită. Obiectivitatea ştiinţifică se impune şi prezentarea realistă a personalităţii cu laturile ei pozitive şi negative este o cerinţă a spiritului contemporan. Dacă se vorbeşte de activitatea lui Cucu în calitate de dirijor al corului Carmen şi de colaborator al lui Kiriac, adevărul trebuie spus fără părtinire sau jenă, pentru a nu crea o impresie falsă atît asupra lui Kiriac (pus cu multe precauţiuni în postură de acuzat) cît şi asupra lui Cucu însuşi, scuzat cu prea multă insistenţă. Şi pentru că cei doi maeştri au trăit în aceeaşi epocă, au creat în aceleaşi genuri, au colaborat şi s-au întîlnit pe atîtea puncte comune — după cum s-au şi înfruntat pe altele — ar fi fost utilă o mai organizată şi detaliată paralelă între principiile şi operele lor (concepţiile lui Kiriac fiindu-ne şi ele astăzi binecunoscute). Aceasta cu atît mai mult cu cît N. Parocescu pare că vrea să răstoarne scara de valori stabilită prin tradiţie dîndu-i lui Gh. Cucu un loc preponderent faţă de profesorul său. De acest lucru un studiu comparativ sistematic şi mai dezvoltat ne-ar fi putut convinge mai uşor.

Trebuie să spunem totuşi că furat de pasiunea pentru subiectul său (pasiune care încălzeşte chiar şi paginile cele mai « tehnice ») autorul alunecă uneori în aprecieri excesive şi discutabile ca de exemplu afirmaţia că Gh. Cucu « nu s-a repetat niciodată, absolut niciodată în creaţia sa » (p. 89), teză greu de susţinut chiar referitor la Beethoven, să zicem. (Cu atît mai mult cu cît abandonarea grăbită a unei idei, trecerea prin mereu alte modalităţi dovedeşte la un artist mai degrabă incapacitate de aprofundare decît bogăţie creatoare.)

Am făcut aceste mărunte observaţii nu pentru a diminua valoarea certă a acestei exegeze; recunoaştem dimpotrivă că ele nu sînt de primă importanţă faţă de faptul că lucrarea pune în lumină cu competenţă şi căldură un compozitor de seamă, pe nedrept neglijat, şi întregeşte perspectiva istoriei artei corale româneşti cu o contribuţie dintre cele mai meritorii.

ELENA ZOTTOVICEANU

VIRGIL BRĂDĂŢEANU
„C. I. *Nottara*"

Publicarea monografiei unui actor renumit este justificată de exemplaritatea personajului, pe de o parte, de talentul scriitoricesc al autorului pe de altă parte.

Personalitatea lui Nottara, activ pe scena românească timp de 60 de ani, îndeamnă la o aplecare atentă asupra materialului şi la realizarea unui portret psihic durabil.

Virgil Brădăţeanu a dispus de documente de prima mînă şi a încercat să îmbine firul vieţii cu realizările actoriceşti. Această linie de expunere nu este nouă, dar oferă posibilitatea unei structurări clare şi ordonate a materiei. Astfel copilăria, perioada de studii, tatonările, succesele, sînt tot atîtea momente pe care autorul le aduce în prim plan şi le face cunoscute cititorului.

Ni s-au părut destoinice analizele creaţiilor lui Nottara în Horaţiu din *Fîntîna Blanduziei* şi Franz Moor din *Hoţii*.

Este bine pusă în valoare calitatea de actor cerebral a lui Nottara, antipodul tipului de « comédien d'instinct », reprezentat de Grigore Manolescu. Paralela între cei doi actori se concentrează în cîteva fraze revelatoare:

« În procesul de participare la creaţia scenică a lui Manolescu gîndirea intervenea la spectatori după ce emoţia se consumase, la Nottara era anterioară şi avea calitatea să creeze dispoziţia de participare la faptul artistic care se consuma pe scenă. Manolescu te ducea cu el, Nottara te chema către el ».

Capitolul consacrat « Omului » ni se pare cel mai puţin realizat din toată lucrarea, şi acest lucru se datorează talentului mai slab de scriitor al lui Virgil Brădăţeanu. Am fi dorit ca în acest capitol liniile de forţă ale lucrării să se totalizeze, să se realizeze o sinteză a datelor anterioare.

Din păcate portretul moral al « meşterului » este schiţat cu ajutorul cîtorva aprecieri făcute de artişti care l-au cunoscut, aprecieri care se situează în limitele lucrurilor vagi şi generale. Ion Brezeanu îl numeşte « cel mai bun profesor şi cel mai de treabă om ». Agepsina Macri-Eftimiu se adresează « marelui profesor de teatru şi de omenie ».

Autorul nu intuieşte străfundurile sufleteşti ale omului, nu surprinde dramele interne.

Analiza « meşteşugului » actoricesc e făcută în aşa fel, încît se poate aplica, puţine date particulare schimbate, unui număr destul de mare de actori fruntaşi ai scenei româneşti, contemporani sau elevi ai lui Nottara.

La sfîrşitul cărţii ai impresia că, cu mici şi neînsemnate excepţii, C. I. Nottara a fost un mare actor fără excepţie şi un om fără nici un fel de scăderi morale. Această impresie se datorează neadîncirii proceselor sufleteşti şi de creaţie, considerate în dinamica lor.

Apreciez limba clară a lucrării lui V. Brădăţeanu, folosirea foarte proprie a cuvintelor; stilul însă produce insatisfacţie, fiind linear şi fără culoare.

Cred că pentru cei care dispun de date mai puţine despre viaţa şi creaţiile maestrului Nottara, această monografie incită la o cunoaştere mai temeinică şi mai aprofundată, ceea ce este deja foarte mult.

LUCIAN ŞTEFĂNESCU

Deosebit de interesante apariţii de cărţi cu tematică muzicală au ilustrat jumătatea a doua a anului 1967, remarcabile prin amploarea şi însemnătatea domeniilor abordate şi prin nivelul profesional înalt al tratării:

Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1967, 501 p. În şirul monografiilor de compozitori români publicate de autor, prezenta lucrare se înscrie ca o realizare « de vîrf », datorită atît vastităţii şi diversităţii informării cît şi rigorii analitice urmărite în cercetarea creaţiei muzicianului.

★

N. Parocescu, *Compozitorul G. Cucu*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1967, 205 p., + anexe, lucrare care sporeşte, printr-o contribuţie oportună şi personală, fondul de monografii ale înaintaşilor muzicii româneşti.

★

Octavian L. Cosma, *Oedip-ul 'enescian,'* Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1967, 495 p., amplă monografie a creaţiei de căpetenie a lui George Enescu, considerată sub unghiuri multiple: istoric, estetic, dramaturgic, morfologic.

★

Rév. Père I. D. Petresco, *Etudes de paléographie musicale byzantine*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1967, 677 p.

Fundamentală în muzicologia românească, această lucrare, reprezentînd rodul cercetărilor întregii vieţi a bizantinologului de reputaţie mondială I. D. Petrescu, elucidează importante probleme teoretice — moduri, notaţie, principii de cînt — ale muzicii bizantine, contribuind la descifrarea unor mari tradiţii, care sînt, în parte, şi cele ale muzicii româneşti. Lucrarea apare într-o prestigioasă prezentare grafică.

CLEMANSA FIRCA

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

N. DUNĂRE şi colab., **Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara**, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.

GR. IONESCU, **Istoria arhitecturii în România, vol. I, De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrşitul veacului al XVI-lea**, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, **De la sfîrşitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea**, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani**, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.

G. SEBESTYEN şi V. SEBESTYEN, **Arhitectura Renaşterii în Transilvania**, 1963, 252 p., 31, 70 lei.

*** **Ştefan Popescu — desenator**. Album întocmit de acad. prof. G. Oprescu şi Mircea Popescu. Prefaţă de acad. prof. G. Oprescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.

*** **Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani**, 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.

*** **Jean Alexandru Steriadi — desenator**. Album întocmit şi cu o prefaţă de acad. prof. G. Oprescu, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.

N. STOICESCU, **Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din Bucureşti**, 1961, 364 p., 35,60 lei.

VIRGIL VĂTĂŞIANU, **Arhitectura şi sculptura romanică în Panonia medievală**, 1966, 150 p., 28 lei.

*** **Istoria teatrului în România, vol. I, De la începuturi pînă la 1848**, 1965, 380 p. + 3 pl., 48 lei.

BARBU BREZIANU, **Tonitza**, 1967, 217 p, 32 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI ARHEOLOGIE — IAŞI
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART. SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 15 Nr. 1, P. 1 – 90, BUCUREŞTI, 1968

Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică „ARTA GRAFICĂ" Bucureşti